

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**El Heavy Metal en España, 1978-1985: fases de formación,
cristalización y crecimiento**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Fernando Galicia Poblet

DIRECTOR

Javier Suárez Pajares

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

**EL HEAVY METAL EN ESPAÑA, 1978-1985:
FASES DE FORMACIÓN, CRISTALIZACIÓN
Y CRECIMIENTO**

Tesis doctoral realizada por
FERNANDO GALICIA POBLET

Dirigida por
Dr. JAVIER SUÁREZ PAJARES

Programa de doctorado
MÚSICA HISPANA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
MADRID, 2015

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dar las gracias a todos aquellos que, de un modo u otro, han contribuido a que esta investigación haya sido posible. Especialmente a:

Javier Suárez Pajares, Victoria Eli y Samuel Llano.

Todos los grupos, artistas, músicos y personas involucradas en el proceso de formación, cristalización y crecimiento del heavy metal en España. Entre ellos, de forma particular, a Salvador Domínguez, Fortu Sánchez, Luis García, Diego y Ángel Ruiz Geniz, José Carlos Molina, Pepe Mary San Segundo, Jero Ramiro, Vicente *Mariscal* Romero, Mariano Muniesa, Mariano García (DEP), Juan Pablo Ordúñez *El Pirata*, Gonzalo García Pelayo y Javier Gálvez (DEP).

Miguel Gullón, Larri López, Paco Battery y Manu Íñigo (Katie King).

José Manuel Gamboa, Jorge Maletá y Loreto González.

Salva Rubio, Nacho de Carlos, Marc Gutiérrez (Empire Magazine), Carlos Azcárraga, David Esquitino, Gema L. Albendea, José A. Plaza, José Luis Martín Serrano, José Badiella y José María López Valdegrama.

Todos los miembros del grupo creado en las redes sociales para el apoyo de esta tesis doctoral, así como las personas que se prestaron desinteresadamente a realizar entrevistas y responder mis preguntas.

Todos aquellos que me ayudaron a organizar y llevar a cabo las seis ediciones de las jornadas *El Heavy Metal en España*, con mención particular a la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense.

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Y por supuesto, mi familia.

A todos ellos, sinceramente, gracias.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN.....	7
SYNOPSIS.....	9
INTRODUCCIÓN	11
Estado de la cuestión	11
Hipótesis y objetivos	14
Fuentes.....	15
Metodología.....	21
CAPÍTULO 1. EL ROCK EN ESPAÑA HASTA FINALES DE LOS 70. DEL ROCK & ROLL AL ROCK DURO.....	27
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO	27
1.1.1 Los años de la Dictadura, 1939-1975	27
- <i>Situación política</i>	27
- <i>Situación económica y social</i>	29
- <i>Situación cultural</i>	33
1.1.2 La Transición, 1975-1978	36
- <i>Situación política</i>	36
- <i>Situación económica y social</i>	38
- <i>Situación cultural</i>	39
1.2 EL ROCK COMO PROTAGONISTA DEL CAMBIO	40
1.2.1 Influencias y antecedentes del rock de la Transición	40
1.2.2 El rock duro: evolución. Del <i>underground</i> al heavy metal	72
- 1968-1975.....	78
- 1975-1978.....	105
1.2.3 Circuito y medios de comunicación	149
1.3 CONCLUSIONES	156
CAPÍTULO 2. HEAVY METAL EN ESPAÑA, 1978-1985: FORMACIÓN, CRISTALIZACIÓN Y CRECIMIENTO.....	161
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO	161
2.1.1 Final de la Transición y primer gobierno de izquierdas	161
- <i>Situación política</i>	161
- <i>Situación económica y social</i>	164
- <i>Situación cultural</i>	167
2.2 FORMACIÓN, CRISTALIZACIÓN Y CRECIMIENTO:1978-1985.....	171
2.2.1 Formación.....	175
2.2.2 Cristalización.....	206
2.2.3 Crecimiento y expansión	239
2.2.4 Circuito y medios de comunicación	270
2.3 CONCLUSIONES	283

CAPÍTULO 3. CARACTERÍSTICAS MUSICALES.....	289
3.1 MUESTRA DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA.....	291
3.2 ANÁLISIS MUSICAL I. CUALIDADES SONORAS.....	298
3.2.1 Intensidad, volumen y potencia.....	298
3.2.2 Timbre.....	300
3.3 ANÁLISIS MUSICAL II. PROCEDIMIENTOS COMPOSITIVOS.....	306
3.3.1 Armonía.....	306
3.3.2 Melodía.....	313
- <i>Tonalidad</i>	319
- <i>Escalas modales</i>	336
- <i>Ritmo, compás y tempo</i>	356
3.4 ANÁLISIS MUSICAL III. ESTRUCTURA FORMAL.....	374
3.5 CONCLUSIONES.....	398
CAPÍTULO 4. DIMENSIÓN VERBAL.....	401
4.1 INFLUENCIAS.....	414
4.1.1 Romanticismo.....	414
4.1.2 Futurismo.....	446
4.1.3 Rock urbano.....	453
4.2 TEMÁTICAS.....	456
4.3 ESTILO LITERARIO Y RELACIÓN MÚSICA-DIMENSIÓN VERBAL.....	517
4.4 CONCLUSIONES.....	535
CONCLUSIONES.....	543
REFERENCIAS.....	553
ANEXOS.....	573

RESUMEN

El heavy metal es uno de los movimientos socioculturales más extendidos de la cultura occidental. Musicalmente es, además, uno de los géneros más ricos de cuantos conforman el crisol de la música popular urbana, habiendo despertado el interés de sociólogos y musicólogos, fundamentalmente europeos y norteamericanos, que lo han introducido en el currículo académico. Una normalización que contrasta, sin embargo, con su apreciación en España, donde apenas se ha considerado como objeto de estudio, y mantiene un estatus de marginalidad.

Esta tesis doctoral se plantea como punto de partida de una nueva línea de investigación, analizando las etapas evolutivas del heavy metal español; y con la intención de alcanzar la normalización que unifique criterios con las corrientes musicológicas anglosajonas.

Trata de demostrar que existió una escena significativa de heavy metal en España, con unas características propias que la diferenciaron del resto, y que tuvo una presencia importante en el panorama musical y cultural español de principios de los años ochenta. A partir de esta hipótesis, presenta los siguientes objetivos principales:

- Establecer una historia detallada de la evolución del heavy metal en España en sus fases de formación, cristalización y crecimiento, dentro de un contexto histórico, social y cultural.
- Detallar las características musicales del heavy metal español en sus fases de formación, cristalización y crecimiento.
- Esclarecer las principales influencias, los precedentes y la dimensión verbal del heavy metal español.
- Evidenciar la trascendencia del heavy metal sobre la cultura y la música popular española.
- Asentar el heavy metal como objeto de estudio en la musicología española.

Debido a su doble enfoque histórico musical y analítico, la investigación está dividida en dos partes diferenciadas: una primera que trata el género desde su vertiente histórica, teniendo en cuenta su evolución dentro de un contexto político, social y cultural determinado; y una segunda, técnica, que atiende a su condición de estilo musical.

Con el fin de posibilitar una visión más clara de sus influencias y su evolución, la parte histórica del trabajo está dividida a su vez en dos capítulos: los años previos a la fase de formación del heavy metal en España (hasta el año 1978), y los que conciernen concretamente al propio género dentro del marco temporal 1978-1985.

En el primero se han buscado las influencias culturales presentes en el heavy metal nacional, así como las influencias y antecedentes musicales, analizando su contexto histórico, social y cultural. Las fuentes principales de información han sido bibliográficas, apoyadas en artículos y entrevistas para complementar la perspectiva histórica, así como discográficas, que han permitido una mayor comprensión de la evolución musical del rock hacia un endurecimiento de su sonido.

El segundo capítulo explica el establecimiento de las fases evolutivas del heavy metal, analiza el contexto en el que surge, para hallar el origen de la escena española, y estudia el desarrollo del género dentro del país, tratando de establecer una historia

detallada en función de los principales factores que intervienen en el mismo. Como consecuencia de la escasa bibliografía acerca de este tema, las fuentes hemerográficas y las entrevistas han supuesto el principal punto de apoyo de esta parte de la investigación, complementadas con fuentes discográficas, iconográficas y audiovisuales, que han aportado una visión plástica.

Considerando que la dimensión musical ocupa un lugar central en el discurso del heavy metal, la parte técnica del trabajo comienza con un análisis exclusivo de ésta, procediendo después a abordar su dimensión verbal, así como la relación entre ambas.

Una vez definida la muestra de estudio, para el análisis musical se han concretado, en primer lugar, los parámetros a considerar y que determinan el estilo, englobados en tres bloques: cualidades del sonido (potencia, volumen y timbre), procedimientos compositivos (armonía y melodía, y dentro de ésta la tonalidad, escalas modales, ritmo y tempo), y estructura formal de las obras. El proceso analítico se ha basado en el modelo de análisis paradigmático (aunque no se ha ceñido totalmente al mismo), identificando las unidades mínimas de significación, las unidades estructurales básicas y los parámetros musicales que definen el repertorio, para posteriormente reconstruir un modelo arquetípico de composición musical capaz de representar las características del repertorio de heavy metal español perteneciente al período 1978-1985.

Las fuentes principales para la realización del análisis musical han sido discográficas y audiovisuales, complementadas con mi propia experiencia como músico y guitarrista. Mi familiarización con los recursos técnicos empleados en la composición y ejecución de heavy metal ha facilitado el procedimiento.

Por su parte, el análisis de la dimensión verbal se plantea en torno a dos campos principales de actuación: las influencias más patentes en el género, detallando cada una de ellas y mostrando su reflejo en el contenido de las canciones, y sus temáticas principales. Además, cerrando el capítulo, se detallan los rasgos estilísticos literarios que presentan, así como la relación que las dimensiones verbal y musical mantienen en el heavy metal español.

Para la primera sección, además de las fuentes discográficas, ha sido imprescindible la búsqueda y lectura de fuentes literarias, con el fin de hallar analogías entre ideas, formas y contenidos. Para la segunda y la tercera, sin embargo, el trabajo de campo (incluyendo el contacto con los propios letristas y compositores) ha aportado la práctica totalidad de la información necesaria.

Los resultados de la investigación, por tanto, se han organizado en cuatro capítulos: dos históricos y dos técnico-musicales. El primero engloba el período anterior a la fase de formación del heavy metal español desde una perspectiva histórica, detallando sus precedentes y las influencias indirectas que recibe. Los tres restantes se corresponden con un análisis histórico de las fases de formación, cristalización y crecimiento (1978-1985), un análisis musical de la discografía seleccionada, que detalla sus características principales, y un análisis de la dimensión verbal de esa misma muestra, que establece sus principales temáticas e influencias.

Los cuatro capítulos confirman la hipótesis planteada, alcanzan los objetivos y su distribución posibilita una visión más nítida y completa del género en España.

SYNOPSIS

The heavy metal is one of the most widespread sociocultural movements in Western culture. Musically, it is also one of the richest genres of those forming the melting pot of urban popular music, having attracted the interest from sociologists and musicologists, mainly Europeans and Americans, who have entered it into the academic curriculum. However, this normalization contrasts with its appreciation in Spain, where it has barely been considered as an object of study, and it maintains a marginality status.

This doctoral thesis is outlined as a starting point of a new line of investigation, analyzing the developmental stages of Spanish heavy metal; and with the intention of achieving standardization to unify criteria with the Anglo-Saxon musicological genres.

It tries to demonstrate that there was a significant heavy metal scene in Spain, with its own characteristics that differentiated it from the rest, and had a significant presence in the Spanish musical and cultural landscape of the early eighties. From this hypothesis, the thesis has the following main objectives:

- To establish a detailed history of the evolution of heavy metal in Spain in its stages of formation, crystallization and growth, within a historical, social and cultural context.
- To detail the musical characteristics of heavy metal in Spanish within its stages of formation, crystallization and growth.
- To clarify the main influences, precedents and verbal dimension of Spanish heavy metal.
- To show the importance of heavy metal on culture and Spanish popular music.
- To consolidate the heavy metal as an object of study in the Spanish musicology.

Due to its dual historical approach: musical and analytical, the investigation is divided into two different parts: the first one is dealing with the genre from its historical aspect, taking into account its development within a political, social and cultural given context; and the second, a technique one, related to its musical style status.

In order to enable a clearer view of its influences and its evolution, the historical part of the work is divided itself into two chapters: the previous years to the formation phase of the heavy metal in Spain (until 1978), and the years specifically concerning to the own genre within the time frame 1978-1985.

Within the first one, it has been sought the cultural influence present in the national heavy metal as well as the influences and musical background, analyzing their historical, social and cultural context. The main sources of information have been bibliographical ones, supported by articles and interviews to supplement the historical perspective, as well as discography ones, which have allowed a greater understanding of the evolution of rock music into a tighter sound.

The second chapter explains the establishment of the evolutionary phases of heavy metal, analyzes the context in which it arises to find the origin of the Spanish scene, and studies the development of the genre in the country, trying to establish a detailed history on the basis of main factors involved in it. Because of the limited bibliography on this topic, the hemerographic sources and interviews have been the

main support point of this part of the investigation, supplemented by discography, iconographic and audiovisual sources, which have provided a plastic vision.

Whereas the musical dimension occupies a central place in the discourse of heavy metal, the technical part of the work begins with an exclusive analysis of it, proceeding afterwards to tackle its verbal dimension as well as the relationship between both of them.

Once defined the study sample, for musical analysis, in first place, the parameters to consider and determine the style, have been specified and encompassed into three groups: sound qualities (power, volume and timbre), compositional procedures (harmony and melody, and within this last one, the tonality, modal scales, rhythm and tempo), and formal structure of works. The analytical process is based on the model of paradigmatic analysis (though not fully adhered to it), identifying the minimum units of meaning, the basic structural units and the musical parameters that define the repertoire, later rebuilding an archetypal model of musical composition capable of representing the characteristics of the Spanish's heavy metal repertoire belonging to the period of 1978-1985.

The key sources for the realization of the musical analysis have been discography and audiovisual ones, supplemented by my own experience as musician and guitarist. Self-familiarity with the technical resources used in the composition and execution of heavy metal has facilitated the procedure.

On the other hand, the analysis of the verbal dimension arises around two main actuation fields: the most obvious influences on the gender, detailing each one of them and showing its reflection in the content of the songs, and its main topics. Moreover, closing the chapter, are detailed their literary stylistic features, as well as the relationship maintained between the verbal and the musical dimensions related to the Spanish heavy metal.

For the first section, besides the discography sources, it has been essential the search and reading of literary sources, in order to find analogies among ideas, forms and contents. For the second and the third ones, however, the field work (including to getting in directly touch with the lyricists and composers) has provided almost the whole necessary information.

Therefore, the research results, have been organized into four chapters: two historical and two technical-musical. The first one covers the period previous to the formation phase of the Spanish heavy metal from a historical perspective, detailing its precedents and indirect influences that it receives. The remaining three chapters correspond to a historical analysis of the stages of formation, crystallization and growth (1978-1985), a musical analysis of the selected discography, detailing its main features, and an analysis of the verbal dimension of that same sample, that establishes its main themes and influences.

The whole four chapters confirm the stated hypothesis, achieve the objectives and its distribution enables a clearer and more comprehensive vision of this genre in Spain.

INTRODUCCIÓN

El heavy metal, con más de cuarenta años de existencia, y más de treinta de historia nacional, conforma uno de los géneros más ricos y numerosos de cuantos componen el crisol de la música popular urbana. En los últimos veinte años, tanto en Europa como en Estados Unidos, se ha venido desarrollando una línea clara de investigación del rock y del heavy metal gracias a la cual, especialmente en los ámbitos de la musicología y la sociología, han aparecido paulatinamente diversas publicaciones y artículos, se han organizado congresos y jornadas, y se han creado asociaciones y grupos de trabajo referentes al tema. Sin embargo, en España apenas ha llegado a ser objeto de estudio, y es por ello que, mientras fuera de nuestras fronteras se encuentra cultural y académicamente *normalizado*, aquí continúa siendo considerado como algo marginal.

Es precisamente esa marginalidad uno de los aspectos que más llama la atención cuando se habla de heavy metal en España, no sólo en lo que respecta a la producción de artistas nacionales, sino también cuando se analiza la repercusión de la escena internacional. Encontrar las causas de este tratamiento no es tarea fácil, dando lugar a diversas preguntas que, aunque parecen obvias, no dejan de ser importantes: ¿Es una circunstancia actual, o histórica? ¿Es la incidencia del heavy metal en España tan insignificante como para no llegar a crear un interés real? ¿Existe una escena *heavy* en España? ¿Cuál es la relación de los medios de comunicación españoles con el heavy metal? ¿Y la de la política cultural? ¿Y la del *mainstream*? Pero aún cabe plantearse otra cuestión: ¿por qué el heavy metal, en pleno siglo XXI, sigue sin constituirse como campo de estudio dentro la musicología española, del mismo modo que en el currículo de la musicología contemporánea europea y americana?

La motivación por llevar a cabo esta tesis doctoral nace, por tanto, de la necesidad de cubrir este vacío histórico, así como de arrojar luz sobre un género prácticamente desconocido en el país desde un enfoque científico. El trabajo, específicamente orientado hacia los artistas y el repertorio nacionales comprendidos en el período 1978-1985, ofrece un análisis de los orígenes y el asentamiento del heavy metal en España, tratando de ser un punto de partida para una nueva vía de investigación.

Estado de la cuestión

La bibliografía específica acerca del heavy metal español es muy escasa y reciente, reduciéndose a unas pocas publicaciones enmarcadas en los ámbitos del periodismo y del ensayo divulgativo. Su primera referencia se encuentra en *Larga vida al Rock and Roll* (Edición autor, 2003), de José Luis Granado, cuyo aporte principal es su enfoque desde el punto de vista del seguidor del heavy metal. El libro hace un recorrido histórico desde los antecedentes del género en España hasta el año 2002, con una breve introducción a cada época, seguida de reseñas biográficas de los grupos que el autor considera más representativos en cada momento. Así mismo, presenta una discografía seleccionada bastante completa, en la que indica incluso el subestilo al que pertenece cada álbum, facilitando su reconocimiento.

El *Diccionario de heavy metal latino* (VVAA. SGAE, 2005) es el único diccionario existente dedicado de manera exclusiva al heavy metal español y latinoamericano, por lo que resulta de obligada consulta. Incluye ciento sesenta y cuatro

entradas pertenecientes a España, que se corresponden con breves biografías de grupos, periodistas, medios de comunicación o locales de conciertos, desde los antecedentes hasta el año 2004. Además de la española, trata las escenas de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela, e incluso la subescena latina de Estados Unidos. Es decir, ofrece una visión importante del mercado latinoamericano, con el que los grupos españoles tienen relación e intercambio de influencias, aportando una información muy valiosa para el estudio de una escena global hispanoamericana.

Cuerdas de acero (Quarentena Ediciones, 2009), de Andrés López Martínez, propone, sin profundizar, una breve historia del heavy metal en España. Destaca especialmente por su compendio de aportaciones de diferentes músicos, autores y periodistas, con continuas citas y declaraciones que enriquecen el texto. Sin bibliografía de referencia, sus principales fuentes son artículos de revistas, como *Popular 1* o *Metal Hammer*; de páginas web, como *nuestrorock80* o *The Sentinel*; o de diarios nacionales, como *El País*; así como declaraciones extraídas de otras publicaciones, como *Espíritus Rebeldes* (SGAE, 2005), o hechas ex profeso para ella.

En otro conjunto se encuentran diversos libros que, sin ser específicos sobre el heavy metal español, sí contienen al menos alguna parte dedicado al mismo. La práctica totalidad son anteriores a la bibliografía exclusiva que se acaba de describir, lo que resulta indicativo del creciente interés por el género dentro del país.

Son de obligada referencia, por su labor pionera, los estudios de Jordi Sierra i Fabra sobre el rock. Más concretamente, en relación con el asunto que nos ocupa, hay que citar *Heavy Metal Enciclopedia* (Edicomunicación, 1987), donde dedica entradas a bandas nacionales como Barón Rojo u Obús, entre todo el elenco de grupos europeos y norteamericanos. No obstante, hay que tener en cuenta que la mayoría de la producción histórico musical de Sierra i Fabra se sitúa en torno a 1980, de modo que la perspectiva acerca del heavy metal español, pese a vivir su nacimiento en primera persona, aún no había adquirido el bagaje temporal suficiente.

La *Historia del heavy metal*, de Mariano Muniesa, cuenta con un anexo especial sobre heavy metal español que repasa escuetamente su trayectoria desde sus orígenes en el *underground* y en el *rollo*, hasta principios de los años noventa. Se puede considerar el primer libro que, sin ser de carácter enciclopédico, dedica unas páginas en exclusiva a la escena autóctona. Además, tiene otro anexo en el que establece una cronología de la evolución del heavy metal en la cual, entre otras cosas, también están indicados los sucesos pertenecientes al género en España.

El trabajo de Silvia Martínez, *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió* (Pagès ed. 1999), es el único de los mencionados hasta ahora con un enfoque científico, y que aborda, sin entrar en profundidad, el entorno que define el heavy metal: desde el mercado y las políticas culturales que lo rodean, hasta el público, pasando por los subgéneros, los fundamentos estéticos y el sonido característico. Destaca sobre todo por su trabajo de campo, así como por la búsqueda de una base musicológica sólida sobre la que situar el estudio del género. A pesar de citarlo en este punto, el trabajo de Silvia Martínez toma como referencia la escena internacional de heavy metal, sin pretensión de focalizar en particularidades de índole local, regional o nacional. Sin embargo, el hecho de haber contado con la colaboración de artistas, grupos musicales y público

pertenecientes a la rama española para la elaboración de su análisis, implica un acercamiento a ésta, y por lo tanto la consideración de algunas de sus características.

También se incluyen en esta relación los dos volúmenes de Salvador Domínguez, *Bienvenido Mr. Rock* (SGAE, 2002), y *Los hijos del Rock* (SGAE, 2004), en los que repasa las biografías de los principales grupos musicales españoles, desde la llegada del rock hasta principios del siglo XXI. A lo largo de sus páginas hace un recorrido por la historia de la música popular urbana en España, abarcando estilos como el pop, la psicodelia, el jazz, el blues, la música progresiva y el rock (principalmente), dedicando una sección completa al heavy metal patrio en el segundo tomo. También se hace eco de las diferentes escenas de los países latinoamericanos, aunque de forma menos incisiva. Cuenta con testimonios directos de músicos, managers, periodistas, promotores, productores, técnicos de sonido, dueños de compañías discográficas, fotógrafos y demás personas relacionadas con el entorno de la industria musical, que enriquecen la narración. Su gran aporte es, sin duda, el hecho de estar escritos desde la posición del músico, siendo el autor además parte protagonista de la escena *heavy* española de los ochenta, y por lo tanto una fuente de datos imprescindible.

Por último, hay que hacer mención a aquellos libros que, sin tener relación con el heavy metal español, resultan modelos fundamentales a la hora de abordar su estudio. Es el caso de *Running with the Devil. Power, gender and madness in Heavy Metal music* (Wesleyan University Press, 1993), de Robert Walser, y *Heavy Metal. The music and its culture* (Da Capo Press, 1991), de Deena Weinstein, que pese a no ser los primeros, están considerados como dos de los pilares básicos sobre los que se sustenta el análisis interdisciplinar del heavy metal.

Running with the Devil. Power, gender and madness in Heavy Metal music es un análisis minucioso del heavy metal entendido como movimiento cultural; esto es, no sólo como estilo musical, sino también en su faceta de generador de cultura dentro de un contexto social determinado. Robert Walser hace hincapié en la generación de su discurso específico, en sus implicaciones sociales, en su estética, o en su relación con la industria musical y las políticas sociales y culturales norteamericanas. Pero además ofrece un análisis musicológico detallado, partiendo de la discusión de las teorías de Adorno y los avances en el campo de la etnomusicología por parte de investigadores y teóricos como Alan Lomax, Bruno Nettl, Levi-Strauss, Steven Feld, John Blacking, John Miller Chernoff o Philipp Tagg. En este sentido, realiza una aproximación al *metal* como discurso en base a diferentes parámetros musicales, como el timbre, el volumen, la armonía, la modalidad, la melodía o el ritmo; estudia la conexión del heavy metal con la música *clásica* a través de las apropiaciones que hace de ésta, tratando de acercarlo al ámbito de la musicología tradicional; y cierra el círculo fijando la atención sobre su dimensión verbal y su relación con el entorno sociocultural.

Heavy Metal. The music and its culture pertenece al ámbito de la sociología. Parte de una concepción del heavy metal sustentada en una triple dimensión: sonora, visual y verbal, cuyas interrelaciones son las que dan forma e idiosincrasia al género. Con la premisa de que el heavy metal supone el crecimiento de una subcultura identificada con una música determinada, de forma que no puede verse únicamente como un estilo musical, y que al mismo tiempo es un fenómeno social, no individual, en el que el sentimiento de pertenencia a una comunidad ocupa un lugar central, Deena Weinstein desarrolla su análisis del heavy metal en función del contexto social y cultural en el que se genera, destacando la existencia de un código que lo distingue de otras

manifestaciones culturales, y que implica una devoción por la música y una lealtad a los principios de la subcultura en la que se inserta. Establece por primera vez una serie de fases cronológicas para la implantación del heavy metal (formación, principio de cristalización, cristalización plena, crecimiento y expansión, y diversificación), de gran utilidad para la articulación de este trabajo, del mismo modo que la clasificación temática que ofrece para su mensaje. La obra se cierra con un repaso a los factores que intervienen en la producción del heavy metal, desde la creación hasta su relación con los medios de comunicación, con la figura del concierto como ceremonia de máxima significación social.

Una vez visto lo anterior, es necesario subrayar el hecho de que no existen en España antecedentes similares al estudio que se plantea: únicamente *Espíritus Rebeldes* (SGAE. 2005), fruto de mi investigación previa sobre el tema, está completamente dedicado a ello desde un punto de vista musicológico. Sin embargo, el enfoque es completamente distinto, ofreciendo una visión general del recorrido del heavy metal dentro del país a lo largo de sus tres décadas de existencia, e incluyendo pequeñas biografías de los grupos más representativos, así como una extensa sección con entrevistas a protagonistas directos de la escena *heavy* nacional. Como complemento a *Espíritus Rebeldes*, la organización y coordinación por mi parte, durante seis años, de las Jornadas *El Heavy Metal en España* (pioneras dentro del país en el tratamiento del heavy metal) ha servido de motivación para afrontar este proyecto, que pretende ser mucho más profundo y ambicioso que toda la bibliografía existente hasta la fecha acerca del género dentro de nuestras fronteras.

Hipótesis y objetivos

A lo largo de las siguientes páginas se tratará de demostrar que existió una escena significativa de heavy metal en España, con unas características propias que la diferenciaron del resto, y que tuvo una presencia importante en el panorama musical y cultural español de principios de los años ochenta. Así mismo, a través de esta premisa se intentarán alcanzar los siguientes objetivos principales:

- Establecer una historia detallada de la evolución del heavy metal en España en sus fases de formación, cristalización y crecimiento, dentro de un contexto histórico, social y cultural.
- Detallar las características musicales del heavy metal español en sus fases de formación, cristalización y crecimiento.
- Esclarecer las principales influencias, los precedentes y la dimensión verbal del heavy metal español.
- Evidenciar la trascendencia del heavy metal sobre la cultura y la música popular española.
- Asentar el heavy metal como objeto de estudio en la musicología española.

Fuentes

Además de los antecedentes y referencias mencionadas, son varias las fuentes sobre las que se apoya esta investigación. Especialmente bibliográficas, hemerográficas, discográficas, soportes audiovisuales, programas de radio, iconográficas, páginas web, entrevistas y trabajo de campo.

Las primeras comprenden libros biográficos en relación con la escena española de heavy metal, así como publicaciones referentes a la escena global que, aún sin referirse al objeto de estudio, puedan aportar cierta información extrapolable al modelo nacional. Especialmente útiles a la hora de abordar el aspecto histórico del heavy metal en España son *Barón Rojo* (Quarentena Ediciones, 2010), de Mariano Muniesa, y *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985* (Chapa Discos, 1985), escrito por Vicente Romero. El primero es una biografía extensa y muy bien documentada de la banda de heavy metal española más reconocida dentro y fuera del país, con multitud de datos y una sección de letras comentadas muy interesante. Los cinco primeros capítulos se corresponden con el período analizado, articulándose individualmente en torno a cada uno de los discos que componen su etapa más prolífica y apreciada. El segundo es, en realidad, un catálogo comentado con todos los álbumes y soportes publicados por el sello discográfico. Las reseñas, aunque breves, ofrecen una información valiosa acerca de los procesos de producción, grabación e incluso promoción y acogida por parte del público y los medios de comunicación. La circunstancia de tratarse del sello que posibilitó la cristalización y el crecimiento del género en el país, así como de que el libro siga un orden cronológico, ayudará a trazar un mapa de la evolución del heavy metal español en dichas fases, y en función de sus discos (artistas, técnicos de sonido, productores, estudios de grabación, número de lanzamientos por año, repercusión, etc.).

Las fuentes hemerográficas se componen de revistas y artículos referentes al heavy metal, aunque formen parte de alguna publicación de índole general. El hecho de que prácticamente no exista una bibliografía específica sobre heavy metal español hace imprescindible tener que completarla recurriendo a textos que, aun perteneciendo al ámbito periodístico, ofrezcan datos al respecto. En este sentido, no sólo se han manejado revistas editadas durante la década de los años ochenta, sino también anteriores, posteriores e incluso actuales, toda vez que realizan frecuentes retrospectivas del período en el que se enmarca nuestro objeto de estudio. Así, resulta obligatorio recurrir a cabeceras como *Heavy Rock*, *Kerrang!*, *Metal Hammer*, *Popular 1*, *Rock Hard* o *This is Rock* para lo concerniente al heavy metal, donde han escrito (y escriben) varios de los periodistas especializados más respetados del país, como Juan Pablo Ordúñez *El Pirata*, Vicente *Mariscal* Romero, Mariano Muniesa, Mariano García, Joan Singla, Jordi Tardà, Rafa Basa, Pedro Giner o Adrián Vogel; o a *Triunfo*, *Star* o *Disco Exprés*, con firmas como las de Luis Dávila, Eduardo Haro Ibars, Manuel Vázquez Montalbán, Diego Manrique o Jesús Ordovás, para el rock de los setenta. Lo más interesante de estos artículos es que permiten obtener una visión distinta a la de los libros, ya que cuentan con una mayor inmediatez, centrándose en críticas de discos, en entrevistas a artistas del momento, en crónicas de conciertos y en reportajes sobre novedades o acerca de episodios remarcables de la historia del género. Por otro lado, no sólo se ha buscado información en revistas especializadas, sino también en las noticias aparecidas en diarios de tirada nacional, como *El País*, *ABC* o *La Vanguardia*, cuyos críticos y redactores musicales (como José Manuel Costa, Tomás Cuesta, Santiago Alcanda, José Ramón Pardo, Diego Manrique, Fernando Martín o José M. Rey), publicaron numerosas reseñas en las que se puede apreciar la acogida que los medios de

comunicación dieron al heavy metal, así como su apreciación dentro del panorama cultural español de principios de la década.

Teniendo en cuenta que uno de los objetivos planteados en este estudio es el de detallar las características musicales que definen el heavy metal español en sus fases de formación, cristalización y crecimiento, las fuentes discográficas suponen uno de los principales pilares de la investigación. Especialmente si se considera que, como buena parte de la música popular, el heavy metal es música de tradición oral, no escrita, y la ausencia de partituras desplaza, por tanto, el peso de la transmisión sobre las grabaciones y las interpretaciones en directo. Aunque existen filmaciones de conciertos y actuaciones de los grupos que conformaban la incipiente escena *heavy* española, el análisis musical pasa principalmente por el de los discos, toda vez que la calidad del sonido es mejor que la de los vídeos, y la imagen en este punto es menos necesaria. Es por ello que se deba escoger una muestra significativa del heavy metal español comprendido entre 1978 y 1985, siguiendo dos criterios muy claros: que las grabaciones sean de estudio (descartando los álbumes en directo), y que pertenezcan al repertorio de grupos representativos del género en España. Aunque pueda parecer obvio, también es necesario exigir que, salvo casos muy puntuales, además de algún posible single o maqueta tengan al menos un Lp editado. El motivo es simple: el acceso a los estudios de grabación a principios de los ochenta tenía un coste elevado, y fueron muchas las bandas que optaron por grabar de forma no profesional, con la consecuente merma en el sonido. Sin embargo, varias de estas maquetas, con el tiempo, han llegado a convertirse en piezas de coleccionismo, elevando a sus autores a la categoría de artistas de culto, y por lo tanto de representativos del género en el período a tratar. Así pues, estos criterios de selección han llevado a obtener el objeto principal de estudio, a partir del cual se han ido obteniendo conclusiones no sólo históricas, sino también de los apartados más técnicos. Por otra parte, y aunque se queden fuera del análisis propiamente dicho, no debe olvidarse otra serie de discos y grabaciones que, pese a no cumplir los requisitos e incluso situarse en el ámbito de otros estilos musicales, como el rock progresivo, el rock urbano o el punk, son importantes para comprender la evolución del heavy metal en España, aportando una perspectiva histórica y cultural.

Dentro de los audiovisuales se incluyen todas aquellas fuentes que contienen vídeos musicales, actuaciones en directo, reportajes y entrevistas en los que aparecen referencias a la escena *heavy* española del momento o adyacentes. Se ha tenido especial interés en los fragmentos de programas de televisión, puesto que además de mostrar cómo era el heavy metal nacional de principio de los ochenta, en ellos se refleja también el tratamiento que le otorgaban los medios de comunicación y la política cultural estatal. A diferencia de la prensa, perteneciente al sector privado, entre 1978 y 1985 (y hasta la década de los noventa) únicamente había en España dos canales de televisión, ambos públicos, y los contenidos los programaba el Estado, de forma que las apariciones de heavy metal pueden dar una buena medida del tratamiento que se le daba desde los organismos oficiales. En este sentido hay que señalar que no había programas específicos de heavy metal en ninguno de los dos, aunque sí apareció en los espacios dedicados a la música y el entretenimiento habituales de la parrilla, como *Aplauso*, *Popgrama*, *Tocata*, *Musical Express*, *La bola de cristal*, e incluso en concursos familiares como *Un, Dos, Tres*. Además, aunque no fuera un audiovisual en sentido estricto de la palabra, también se le dedicaron minutos esporádicamente en la *Carta de ajuste*, antes de comenzar la programación diaria de los canales. Por otra parte, los vídeos musicales, que comenzaron a grabarse en esa misma época, podían ofrecer imágenes e información, por ejemplo, acerca de la vida de los barrios, o de la situación

política y cultural, convirtiéndose en una fuente importante a la hora de analizar el contexto social del género. Una fuente relacionada que se ha tenido en cuenta han sido los audiovisuales sobre de la escena internacional de heavy metal de aquellos años, con el fin de adquirir la perspectiva necesaria para establecer una evolución histórica. El desfase temporal entre ésta y la española puede aportar información acerca de la tendencia del mercado anglosajón, de la influencia que ejercía sobre el nacional, del contexto social y cultural de otros países, de la originalidad de nuestros grupos, o acerca del código estético (algo que comparte con el resto de fuente audiovisuales). Hoy en día es sencillo consultar todas estas grabaciones gracias al desarrollo de Internet: plataformas como *youtube* o *vimeo*, gratuitas y destinadas a ofrecer vídeos a la carta, así como la propia página web de Radio Televisión Española, con un amplio archivo digitalizado, permiten un acceso rápido a la búsqueda de estos contenidos. No obstante, cada vez es más habitual el lanzamiento de soportes físicos como material extra en ediciones, reediciones y compilaciones de discos, que incluyen conciertos en directo, fragmentos de actuaciones en televisión, o vídeos musicales determinados.

Las fuentes iconográficas a tener en cuenta se corresponden con fotografías e imágenes que reflejen la escena *heavy* de principios de los ochenta. No sólo las que retraten a las diferentes bandas y artistas, sino también las que permitan observar al público, el ambiente de los bares y salas de conciertos, la vida diaria de los *heavies* y, en general, el contexto social y cultural en el que se forja el heavy metal. Aunque en un principio nos centraremos en España, también será necesario considerar las que plasmen la escena anglosajona para poder establecer una comparativa que aporte datos acerca de las diferencias y similitudes entre ambas. Gracias a las fuentes iconográficas se podrá obtener también una visión de la dimensión estética del género, que tantos debates suscita en determinados círculos académicos, políticos y sociales. Conviene puntualizar que, además de las fotografías profesionales, serán así mismo válidas aquellas que, de forma amateur, cumplan con la misma función descriptiva. Tanto unas como otras proceden de revistas especializadas, de discos, así como de archivos personales, siendo incluso muchas de ellas, hoy en día, fácilmente accesibles a través de Internet. Entre los fotógrafos profesionales destacan nombres como los de Estanis Núñez, Mario Scasso, Paco Manzano, Domingo J. Casas o David Calle, estrechamente ligados al género. Así mismo, las portadas de discos también ofrecen información valiosa acerca de la dimensión estética del heavy metal español, o de su contexto sociocultural. Entre los dibujantes de este período destaca la figura de Ángel Ortiz, que realizó el *art work* de varios álbumes de bandas como Barón Rojo, Banzai o Evo.

El caso de los programas de radio tiene ciertas particularidades. Si bien se trata de uno de los medios de comunicación a partir de los cuales más y mejor se transmitió y desarrolló el heavy metal en España, hoy es complicado acceder a los contenidos de entonces. Aunque en los últimos años se ha desarrollado la tradición de los *podcast*, no hay un archivo digitalizado que permita recuperar con facilidad las grabaciones (si existen) de hace tres décadas. Además, fueron varios los espacios que cambiaron de emisora varias veces con el tiempo, dificultando su localización en los fondos físicos pertinentes. Aclarado este punto, utilizar la radio como fuente ha sido posible principalmente gracias a las grabaciones personales de diversos programas, como *Disco Cross* (dirigido y presentado por Mariano García), *Emisión Pirata* (Juan Pablo Ordúñez) y *Rock Star* (Mariano Muniesa), que se han rescatado de particulares. Conviene señalar que muchas de ellas no se corresponden con el período analizado; sin embargo, aunque sean posteriores, incluyen entrevistas, canciones o referencias a dicha época, que ofrecen datos acerca de la escena en directo, de los discos, de los músicos e

incluso del público, que participa a través de llamadas y cartas leídas durante las emisiones. La circunstancia de que no hubiera espacios de ámbito estatal ha llevado a considerar fundamentalmente los que se hacían en Madrid, epicentro del género.

Las páginas web se han convertido, hoy por hoy, en una de las fuentes más utilizadas gracias a su accesibilidad e inmediatez. Dentro de la especialización que permite internet, hay un buen número de ellas dedicadas en exclusiva al heavy metal, ya sea como páginas asociadas a revistas y publicaciones físicas, como soporte electrónico de programas de radio y medios de comunicación, o de forma independiente, como blogs, webzines o portales de información. Sin embargo, hay que tener cuidado con la fiabilidad de sus contenidos: la facilidad para crear una página web, así como la ausencia de control y de un código deontológico, ha llevado a la proliferación de portales de datos sin contrastar, con el riesgo de difundir información errónea e incluso maliciosa. Es por ello que, para la realización de este trabajo de investigación, únicamente se ha acudido a *sites* de fiabilidad probada, bien por conocimiento de la profesionalidad de sus autores, o por tratarse de páginas de reconocido prestigio dentro de la escena *heavy* nacional. Ejemplos de ello pueden ser *Nuestro Rock 80* (portal divulgativo y foro de encuentro) *Empire Zone Magazine* (webzine), *Metal 80* (blog particular), *Mariskal Rock* (web de la revista *Heavy Rock*, y soporte para la emisora online del mismo nombre), *Rafa Basa* o *Red, Hard N' Heavy* (portales de información y noticias).

Las entrevistas son otra fuente imprescindible de documentación. El hecho de que el objeto de estudio se sitúe en torno a 1980 otorga la posibilidad de contar con fuentes vivas, de hablar con sus protagonistas, ya sean artistas, técnicos, managers, promotores, dueños y trabajadores de compañías discográficas, periodistas o seguidores. En este trabajo se ha optado, principalmente, por la entrevista semiestructurada o semiabierta; es decir, se ha elaborado un guión básico de preguntas y temas a tratar, aunque se dejará libertad para ampliarlo según el transcurso de la misma. Este tipo de entrevista requiere de la conversación directa, con el fin de facilitar el flujo de información, y por lo tanto implicará establecer contacto presencial con protagonistas de la escena española de heavy metal del período estudiado. La razón de haber escogido esta vía responde a cuatro motivos principales: en primer lugar, como el resto de modelos, para documentar la opinión del entrevistado; en segundo lugar, por la implicación activa de ambas partes, que puede favorecer la identificación y el análisis de los temas; tercero, por la flexibilidad para abordar temas emergentes, o para redirigir la entrevista hacia otro lado si fuera oportuno, para abrir nuevos temas, profundizar en respuestas determinadas, e incluso simplemente para entablar diálogo; y en cuarto lugar, por el potencial que le otorga la espontaneidad a la hora de desvelar cosas que, una vez establecido un clima de confianza, de otro modo hubieran permanecido ocultas. Todas estas entrevistas cuentan con dos bloques separados: uno enfocado a obtener respuestas que ayuden a reconstruir la escena local de heavy metal de los años seleccionados, y otro más específico, encaminado a recoger datos de las diferentes áreas de actividad (músicos, técnicos, público, medios de comunicación, etc.). En el caso de los artistas, además, se han incluido preguntas acerca de los procesos de creación, así como algunas más concretas acerca de canciones determinadas o aspectos singulares de su repertorio.

Pero no sólo se contemplan entrevistas semiabiertas: llegado el caso de no poder concertar una cita directa, ni presencial ni telefónica, se optará por una entrevista cerrada vía correo electrónico. En este caso las respuestas se ciñen a un guión estructurado, y organizado según los dos bloques señalados líneas atrás. Aunque pierde

todo tipo de inmediatez, estos cuestionarios permiten respuestas más razonadas, que en algunos casos serán incluso más concretas, y de mayor utilidad para la interpretación de determinados asuntos. Es necesario señalar que, tanto en lo referente a las entrevistas semiestructuradas como en las cerradas, se han podido aprovechar varias que ya se realizaron en el momento de escribir *Espíritus Rebeldes*. El hecho de referirse a una época pasada no altera las respuestas, siendo completamente válidas para este estudio. Aún así, algunas se han completado con más preguntas concretas, realizadas bien a través de vía telefónica o electrónica, y por lo tanto escogiendo este segundo método.

Puntualmente también se realizarán entrevistas completamente abiertas a una muestra de población más amplia, bien directamente o bien utilizando las redes sociales, lo cual permitirá llegar a un mayor número de personas. En el caso de la conversación presencial se abordará de manera informal, con el fin de recabar datos que muestren la opinión del público potencial del heavy metal, o bien de personas ajenas al mismo para poder adquirir perspectiva. El caso de las redes sociales requerirá de más cuidado: por ejemplo, aunque se ha habilitado una página específica en *Facebook* para dar cobertura al análisis, y la inscripción en la misma requiere de mi propio permiso, la circunstancia de no conocer personalmente a toda la muestra efectiva de población conllevará un cribado de respuestas en función de lo que se esté buscando (a veces será indiferente si todos son seguidores del heavy metal, pero puede que en otras ocasiones se busque un perfil determinado, e incluso conocido). En base a todo lo anterior, será necesario contrastar las respuestas con otras fuentes, con el fin de obtener una máxima fiabilidad a la hora de acercarse a la realidad del género en España; especialmente cuando vayan a manejarse los resultados obtenidos de las entrevistas abiertas al público (a pesar de la disparidad de criterios que puede surgir entre los músicos o principales actores de la escena, y de que es muy común que cada uno adecue los hechos a su propia realidad, está constatado que la historia no difiere significativamente de unas versiones a otras).

Al igual que ocurre con la mayoría de géneros adscritos a la música popular urbana moderna, el trabajo de campo será una de las fuentes más importantes para la realización de este estudio. Dentro del mismo se incluye el llevado a cabo en conciertos, estudios de grabación, locales de ensayo e incluso lugares de reunión de músicos y público de heavy metal. Se trata de un trabajo basado en la observación y en la experiencia personal, adquirida al estar relacionado con varias de las facetas que conforman la industria del género, y que, en este caso, se ha considerado relevante. De este modo, como crítico y redactor de diversas revistas y webzines especializados, como *Rock Hard*, *Rock Star*, *Empire Zone Magazine* o, más recientemente, *Red*, *Hard N' Heavy*, he tenido contacto directo con músicos (tanto españoles como pertenecientes a la escena anglosajona), periodistas, promotores, productores, managers y demás protagonistas de la escena en entrevistas, ruedas de prensa, presentaciones, *listening sessions* y *backstages*; he analizado y reseñado lanzamientos discográficos y audiovisuales, así como he realizado un buen número de crónicas de conciertos y festivales, tanto en España como en Europa. Como manager del grupo Katie King he negociado contratos, cachés y actuaciones por toda España, y he participado en la grabación de dos de sus discos, *1870* (Expo Rock Music, 2006. ERMCD022) y *Ex Novo* (Leyenda Records, 2009. LYR 002 B CD), teniendo que relacionarme con promotores, managers, técnicos, dueños de salas de conciertos, de compañías discográficas, estudios de grabación o empresas de sonido, y estableciendo vínculos con otros artistas. Como músico, además de diversas formaciones amateur, he sido guitarrista de ON, banda madrileña de *black metal*, he grabado guitarras en el álbum de Katie King *1870*, y he compuesto los arreglos de varios temas para el disco en solitario de Fortu (Obús), *Tras*

tus huellas (Rock CD, 2014. RCDR220). Como analista musical de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), mantengo contacto profesional con artistas, sellos discográficos y editoriales relacionadas con el heavy metal estatal, asesorándoles en materia de derechos de autor, y colaborando en el proceso de registro y defensa legal de sus obras.

Por otro lado, he organizado y coordinado durante seis años (2003-2008) las jornadas *El heavy metal en España*, en la Universidad Complutense de Madrid, ideadas como soporte de mi tesis doctoral, que pueden constituir una fuente por sí mismas, y por las que han pasado gran parte de los principales músicos y protagonistas de la escena nacional e incluso latina, tanto pioneros como pertenecientes a la vanguardia del género (músicos de grupos como Barón Rojo, Obús, Ñu, Panzer, Bella Bestia, Santa, Sangre Azul, Niágara, Tritón, Saratoga, Mago de Oz, Lujuria, Beethoven R, Rata Blanca, Warcry, Atlas, Elyte, Ars Amandi, Dreamaker, Ebony Ark, Skizoo, Katie King, Nexx, ON, Wormed o Haemorrhage entre otros tantos; o periodistas como Vicente Mariscal Romero, Juan Pablo Ordúñez *El Pirata*, Mariano García, Mariano Muniesa o Rafa Basa, por poner algunos ejemplos). En ellas también se han realizado clases magistrales de guitarra, bajo y batería, impartidas por músicos reconocidos del género, como Walter Giardino (Rata Blanca), Jorge Salán, José de Castro *Jopi* (Reina de Corazones), José Rubio (Warcry, Trilogy, Nova Era), Nacho de Carlos (Beethoven R., Ñu, Ars Amandi, Silver Fist), Jero Ramiro (Santa, Saratoga, Santelmo), Juanjo Melero (Sangre Azul, Santa Fe), Niko del Hierro (Saratoga) o Dani Pérez (Saratoga, Skizoo); y programas de radio en directo, como *Disco Cross* (dirigido por Mariano García) o *Rock Star* (Mariano Muniesa), con sus respectivas entrevistas y actuaciones. Así mismo, en las jornadas se hicieron presentaciones de libros, proyecciones de películas relacionadas con el heavy metal, y se dejó espacio para aspectos menos conocidos de la escena, como la organización de festivales o la producción de discos, y donde intervinieron especialistas en los campos respectivos.

Además de lo anterior, la escritura de los libros *Por el camino de baldosas amarillas (en la tierra de Oz): Conversaciones con Mago de Oz* (Zona de Obras, 2004), *Espíritus Rebeldes* (SGAE, 2005), y *Diccionario de heavy metal latino. España y Latinoamérica* (SGAE, 2005, del que realicé las entradas correspondientes a España) también me ha permitido un contacto personal con muchos de los artistas pertenecientes al panorama del heavy metal español. He sido ponente y asesor en diversos congresos y jornadas sobre rock y heavy metal, así como asesor esporádico de programas de radio como *Hoy por hoy Madrid* (Cadena SER), *Asuntos Propios* (RNE) o *La Ventana* (Cadena SER), lo que me ha permitido participar del aspecto más académico del género, así como comprobar el tratamiento que se le da desde los medios de comunicación generalistas. Pero ante todo soy consumidor y seguidor activo (no sólo oyente) de heavy metal, habiendo visto en vivo a más de cuatrocientos grupos diferentes, y escuchado cerca de dos millares de discos que conforman mi discoteca personal. Todas estas actividades me han llevado a obtener información de primera mano que de otro modo hubiera sido imposible conseguir.

Es necesario incidir en la importancia del trabajo de campo realizado, y en la búsqueda que se ha llevado a cabo de fuentes de primera mano, leyendo y analizando siempre que se ha podido las fuentes originales (en vez de traducciones –fuentes escritas-, reediciones –fuentes escritas y audio- o remasterizaciones –audio-), así como los documentos y declaraciones procedentes de sus propios autores, para evitar distorsiones y malos entendidos en los respectivos mensajes.

Tanto las entrevistas como la bibliografía han permitido complementar el análisis de contenidos, ayudando a reconstruir la perspectiva histórica, social y cultural sobre la que se cimenta el estilo musical propiamente dicho. De este modo, el conjunto del trabajo aporta una visión muy completa acerca de lo que, dentro del período establecido para el estudio, es el heavy metal español en cuanto a movimiento cultural, yendo mucho más allá del mero aspecto técnico y musical.

Metodología

Esta investigación tiene un enfoque histórico musical a la par que analítico, con el fin de esclarecer la aparición y el desarrollo del heavy metal en España en todas sus facetas. Es por ello que se va a dividir la tarea en dos partes diferenciadas: una primera que acerque el género desde su vertiente histórica, teniendo en cuenta su evolución dentro de un contexto político, social y cultural determinado; y una segunda, más técnica, que atienda a su condición de estilo musical.

Para acotar temporalmente el objeto de estudio, se tomarán como referencia las etapas establecidas por Deena Weinstein, en su libro *Heavy Metal. The music and its culture*, para la implantación del heavy metal, adaptándolas al modelo nacional. De esta forma, nos centraremos en las fases de formación, cristalización y crecimiento del género en España, toda vez que se han unificado las etapas de cristalización inicial y cristalización plena planteadas por la socióloga norteamericana. De acuerdo con ella, durante la fase de formación se produce la gestación del género, y si bien aún no se puede hablar de heavy metal, sí se empiezan a vislumbrar los primeros síntomas de su aparición, junto con sus precedentes inmediatos. Sin embargo, no será hasta la fase de cristalización cuando se puedan distinguir claramente los precursores y pioneros del género, realizando una mirada retrospectiva. Será también durante esta etapa cuando se defina su código, conformando su audiencia y empezando a ser identificado con una cultura juvenil determinada. La fase de crecimiento y expansión supondrá la asimilación definitiva del código del heavy metal, produciéndose un aumento de la escena en relación con todos los factores que intervienen en la misma.

¿Por qué no cubrir también la fase de diversificación? Aunque en un principio la idea era incluirla, lo cierto es que se desestimó por varios motivos: en primer lugar, por su duración, la extensión del período estudiado se hubiera duplicado, con el consecuente riesgo de pérdida de profundización en la materia. Por otro lado, la fase de diversificación supone la aparición de diferentes subestilos muy significativos, y hubiera sido necesario el análisis pormenorizado de cada uno de ellos para no perder rigurosidad ni con respecto a las fases anteriores, ni con su incidencia sobre las conclusiones finales. En tercer lugar, se parte de la premisa de que el heavy metal (y el español en particular) adquiere su idiosincrasia original durante las fases anteriores, confiando por tanto en obtener resultados directos a partir de ellas. En este sentido, y a pesar de ser estilísticamente muy rica e interesante, se ha considerado que el aporte de la fase de diversificación al global del heavy metal nacional no alteraría en gran medida las conclusiones que ya se hayan obtenido.

Se ha optado por dividir, además, la parte histórica del trabajo en dos secciones diferenciadas: los años previos a la fase de formación del heavy metal en España (hasta el año 1978), y los que conciernen concretamente al propio género, dentro del marco temporal que se acaba de explicar (1978-1985, correspondiente a sus fases de

formación, cristalización y crecimiento). De este modo, en la primera se posibilita una visión más clara de los antecedentes y las influencias culturales previas del heavy metal español, mientras que en la segunda la atención se situará sobre la evolución del objeto de estudio propiamente dicho.

A lo largo de toda la sección perteneciente a la etapa previa se buscarán, por un lado, las influencias culturales que, de una manera u otra, se hacen presentes en el heavy metal nacional. Se trata de movimientos y corrientes fundamentalmente literarias surgidas antes de la llegada del rock, y que éste iría incorporando a medida que se fue desarrollando. Por otro lado, se hará un seguimiento del rock en España, desde su entrada en el país hasta el nacimiento del heavy metal, analizando su contexto histórico, social y cultural. Así mismo, se buscarán las influencias musicales que incorpora el género, tanto nacionales como procedentes de la escena anglosajona, y que terminaron de asentar la base sobre la que cristalizaría. Para todo ello, se ha manejado la bibliografía como fuente principal, apoyándola con artículos y entrevistas que vinieran a complementar la obtención de una perspectiva histórica. No obstante, también han sido importantes las fuentes discográficas a la hora de buscar los antecedentes musicales, especialmente una vez adentrados en la década de los setenta. La audición de discos pertenecientes a artistas englobados en el *underground*, el *rollo* y el rock urbano ha permitido una mayor comprensión de la evolución musical del rock hacia un endurecimiento de su sonido, así como de las características de cada uno de ellos, y de sus respectivas aportaciones al heavy metal español.

La parte que aborda la evolución histórica del heavy metal en sus fases de formación, cristalización y crecimiento recogerá las conclusiones de la anterior como punto de partida. En ella se explica el porqué del establecimiento de estas etapas, y se busca el contexto en el que surge el género, haciendo hincapié en conceptos fundamentales, como los de *masculinidad* y *autenticidad*. Además, se mirará hacia la escena anglosajona, cuna del heavy metal, para intentar entender el origen de la escena española: qué diferencias y similitudes tienen, por qué surge en España, cuándo y cómo, amparado en el auge de la *New Wave Of British Heavy Metal*. Una vez aclarado, se procederá, cronológicamente, a estudiar el desarrollo del género dentro del país, tratando de establecer una historia detallada en base a sus artistas más representativos, a su producción discográfica, a los sucesos y eventos más significativos, a su infraestructura, a su incidencia en los medios de comunicación y a su repercusión en la cultura nacional, siempre dentro del contexto sociopolítico español.

Debido a la escasa bibliografía existente acerca de este tema, las fuentes hemerográficas y las entrevistas se convertirán en los pilares sobre los que se ha de sustentar esta parte de la investigación. Gracias a los testimonios de artistas, periodistas y demás testigos directos de la escena *heavy* española, así como a los artículos y reportajes procedentes de las diferentes revistas y fanzines, se tratará de levantar gran parte de la historia del heavy metal estatal, terminando de completarla a través de otro tipo de fuentes, como las discográficas, audiovisuales e iconográficas, que aportan una visión gráfica de los años que componen el período seleccionado. No se debe, sin embargo, obviar el contenido de los libros escritos con anterioridad, aunque no se refieran específicamente al heavy metal español. Un buen ejemplo es el del trabajo de Deena Weinstein, *Heavy Metal. The music and its culture*, que ha resultado de especial utilidad, sobre todo, a la hora de enfocar el estudio; no en vano, y como ya se ha especificado, nos basaremos en su clasificación de las fases de implantación para desarrollar el nuestro. Además, su punto de vista sociológico arroja mucha luz sobre el

contexto social en el que se crea el heavy metal, permitiendo establecer similitudes con el caso español.

Tanto en el caso de la sección referente a las influencias y antecedentes, como en el que aborda el período comprendido entre 1978 y 1985, se procederá a incluir un contexto histórico, en el que la bibliografía constituye la fuente principal y prácticamente exclusiva de información. En ellos se tratarán, de manera muy resumida, los aspectos meramente históricos que rodean el surgimiento y evolución del heavy metal en España.

La segunda parte del trabajo se corresponde con un análisis más técnico del heavy metal en España. Siguiendo el modelo planteado por Robert Walser en *Running with the Devil. Power, gender and madness in Heavy Metal music*, y teniendo en cuenta que la dimensión musical ocupa un lugar central en el discurso del género, se procederá a un análisis exclusivo de ésta, para después abordar su dimensión verbal.

En el caso del análisis musical, lo primero que hay que hacer es definir nuestra muestra de estudio: qué grupos, qué discos y qué canciones son los más representativos, y sobre los que nos vamos a basar para obtener conclusiones. Para ello, tanto mi experiencia personal como las entrevistas se convierten en fuentes de primera mano que facilitan dicha información, del mismo modo que para establecer los parámetros que se van a estudiar y que determinan el estilo. En este sentido, una vez pasados ambos filtros, los resultados van a coincidir en gran medida con los que plantea Robert Walser, quedando del siguiente modo: cualidades del sonido (potencia, volumen y timbre), procedimientos compositivos (armonía y melodía, y dentro de ésta la tonalidad, las escalas modales y el ritmo y tempo utilizados por los grupos españoles de heavy metal), y estructura formal de las obras, particularizando incluso para cada una de las que conforman el repertorio seleccionado.

De entre todos los modelos preexistentes de análisis musical, se ha considerado que, en función de los objetivos marcados, ninguno termina de ser lo suficientemente válido para el heavy metal. Sin embargo, el análisis paradigmático ofrece una posibilidad útil, de modo que se ha escogido como base de un nuevo modelo que permita afrontarlo con mejores garantías de éxito. Así, toda vez que la conformación del corpus de trabajo y los rasgos pertinentes ya estarían determinados, habría que proceder a la segmentación de las canciones, para buscar las unidades mínimas de significación que las definen musical y estructuralmente.

De la misma forma que el análisis paradigmático está ideado para el estudio de monodías, el que aquí se utiliza reducirá cada línea vocal e instrumental hasta su escritura básica, libre de efectos y ornamentos, analizando cada una de ellas por separado para, después, proceder de nuevo a ensamblarlas, observando sus interacciones. Sin embargo, en este modelo no hará falta llegar a la obtención de *paradigmas* que propugna Ruwet: una vez identificados los segmentos o unidades mínimas de significación, las unidades estructurales básicas, y los parámetros musicales que definen las más de trescientas obras que conforman la discografía seleccionada, se tratará de reconstruir un modelo arquetípico de composición musical capaz de representar las características del repertorio de heavy metal español perteneciente al período 1978-1985.

Aunque es evidente que la discografía supone la fuente principal para la realización del análisis musical, las fuentes audiovisuales también adquieren gran

relevancia desde el momento en el que permiten visualizar la forma en que la música es interpretada. Así mismo, mi experiencia como músico y guitarrista facilitará en gran medida el proceso de análisis, toda vez que estoy familiarizado con los recursos técnicos empleados en la composición y ejecución de heavy metal.

Por su parte, el análisis de la dimensión verbal se plantea en torno a dos campos principales de actuación: por un lado, en base a las influencias más patentes en el género, detallando cada una de ellas y mostrando su reflejo en el contenido de las canciones; y por otro, analizando todas las letras de esta muestra con el fin de establecer un mapa de sus temáticas principales. Además, cerrando el capítulo, se tratarán de detallar los rasgos estilísticos literarios que presentan, así como la relación que las dimensiones verbal y musical mantienen en el heavy metal español.

Respecto a las influencias, se parte de la premisa que señala el Romanticismo y el Futurismo como las dos que más y mejor se encuentran representadas en las letras de heavy metal español, acompañadas del rock urbano como aglutinador de todas las influencias de posguerra, y que le confieren su idiosincrasia particular, con un carácter mucho más social. En este sentido, además de un análisis de la discografía, se ha antojado necesaria la búsqueda y lectura de fuentes literarias pertenecientes a los movimientos indicados, con el fin de hallar analogías entre sus ideas, formas y contenidos.

La clasificación temática pasa por un estudio individualizado de todas las letras pertenecientes a la discografía seleccionada, que otorgue la posibilidad de elaborar un cuadro con las más frecuentes. Posteriormente, tomando como referencia la categorización que Deena Weinstein hace para la escena norteamericana (y que parte de una categoría *dionisiaca* y otra de *caos*), se establecerá un nuevo modelo adaptado al género en España, que permita una visión más clara de las preferencias del mismo a la hora de escoger su mensaje. El trabajo de campo supone la práctica totalidad de esta sección. Debido a la subjetividad implícita de las letras, que en ocasiones puede dificultar una comprensión correcta, además de la escucha y lectura de todas las obras que conforman la muestra es necesario establecer contacto con los letristas y compositores, con el fin de aclarar las dudas y asegurar un resultado óptimo.

Del mismo modo, el trabajo de campo será imprescindible para hallar las características formales de las letras, así como para buscar la relación entre dimensión verbal y musical. Aunque el estilo literario no es en absoluto determinante para el heavy metal, se ha considerado útil dar algunas pautas generales, centrando la atención en el tipo de estrofas utilizadas, la métrica y la rima, que pueden afectar a la interpretación vocal. Así mismo, se antoja necesario averiguar si existe relación directa entre música y dimensión verbal que venga a reforzar la transmisión del mensaje del género, estableciendo conexiones entre parámetros como la tonalidad, la modalidad, el tempo o el ritmo, por ejemplo, con la estructura o la temática.

Resumiendo y ordenando todo lo anterior, los resultados de la investigación se van a organizar en cuatro capítulos. El primero englobará el período anterior a la fase de formación del heavy metal español desde una perspectiva histórica, detallando sus precedentes y las influencias que éstos aglutinaron para cederle posteriormente. Los tres restantes se corresponderán con un análisis histórico de las fases de formación, cristalización y crecimiento (1978-1985), un análisis musical de la discografía seleccionada, y un análisis de la dimensión verbal de esa misma muestra, con la finalidad de establecer sus principales temáticas e influencias. Con esta distribución se

pretende facilitar la comprensión de todas las cuestiones implicadas en el estudio del heavy metal, posibilitando una visión más completa de un género del que en España, pese a su riqueza sociocultural, se sabe aún muy poco.

CAPÍTULO 1

EL ROCK EN ESPAÑA HASTA FINALES DE LOS AÑOS 70. DEL ROCK & ROLL AL ROCK DURO

1.1 Contexto histórico

Una parte fundamental para el análisis del heavy metal en España resulta del entendimiento del contexto histórico en el que nació y se desarrolló el rock dentro de sus fronteras. Su evolución, desde el rock and roll primigenio hasta el rock duro de finales de los setenta, pasando por el rock progresivo o el rock urbano, no podría comprenderse sin tener en cuenta toda una serie de circunstancias y acontecimientos acaecidos en el país, y que lo desmarcaron política, social, económica y culturalmente del resto de Europa.

El largo período en el que España estuvo sumida bajo la dictadura de Franco, así como la posterior etapa de transición hacia la democracia, fueron determinantes para conferir al rock nacional una serie de características que lo dotarían de una personalidad propia frente al rock que se venía practicando fuera.

Situar el contexto histórico del rock duro originario (y precursor del heavy metal nacional) únicamente en el marco de los años de la Transición sería, por lo tanto, injusto e insuficiente para determinar el porqué de su carácter. Se hace necesario, de este modo, retrotraerse hasta los primeros años de posguerra, analizando qué factores fueron moldeando la sociedad y la cultura españolas para que se dieran las condiciones indispensables que permitieran la llegada y el desarrollo del género, pese a que los primeros grupos vieran la luz casi en la década de los sesenta.

1.1.1 Los años de la Dictadura. 1939-1975¹

Situación Política

Tras la guerra civil (1936-1939), el general Francisco Franco se erige como Jefe del Estado, instaurando una dictadura que, por su carácter y su duración, se convertiría en única en Europa. Una dictadura defensora del ideal del nacional-catolicismo, basada en la religión católica, el anticomunismo, el orden y la autoridad, la familia y la propiedad privada, y apoyada a su vez en tres pilares: el ejército, el Partido único (la Falange) y la Iglesia, al mismo tiempo que se establecía un culto en torno a la figura de Franco.

La política interior durante la posguerra estuvo marcada por la depuración de los elementos desafectos al Régimen. Para ello se establecieron dos líneas de actuación: por una parte, el desmantelamiento de toda la legislación instaurada durante la II República,

¹ Fuentes: Marqués de Lozoya. *Historia de España*. Barcelona: Salvat, 1979. Tomo 12, pp. 2695-2748 / VVAA. *Gran Enciclopedia Planeta*. Barcelona: Planeta, 2005. Tomo 8, pp. 3903-3904, 3909-3910, 3913-3915 / VVAA. *Gran Enciclopedia Larousse en diez volúmenes*. Barcelona: Planeta SA., 1968 (Reed. 1977). Tomo 4. pp. 393-468 y Suplemento 5, 2003 (Reed. 2004), pp. 326-333 / Galván Romarate-Zabala. “La dictadura franquista (I). La edad de la posguerra, 1939-1959: aspectos políticos, sociales y económicos”. En <www.slideshare.net> [consultado el 15-II-2011] / Ocaña, Juan Carlos. “España durante el franquismo 1939-1975”. En <www.historiasiglo20.org> [consultado el 15-II-2011].

derogando de forma inmediata la Constitución republicana del 31, y los estatutos de autonomía de Cataluña y el País Vasco. Por otra parte, estableciendo paulatinamente una serie de leyes como oposición a dicha Constitución, que dieran forma al orden político del país, como el Fuero del Trabajo, la Ley de las Cortes, el Fuero de los españoles, la Ley de Referéndum nacional, la Ley de Sucesión a la Jefatura de Estado o la Promulgación de Principios Fundamentales del Movimiento.

El Fuero del Trabajo (1938) se estableció con la idea de definir la relaciones laborales como competencia del Estado, en un intento de negar la lucha de clases a la que aludía el comunismo. La Ley de las Cortes (1942) establecía a las Cortes (inauguradas en 1943) como organismo consultivo del Estado. Es importante resaltar el adjetivo *consultivo*, pues sus miembros constituyentes (los procuradores) los escogía el gobierno del Régimen, de forma que se convirtió en un organismo en el que no había cabida para ningún tipo de oposición. Además, un decreto ley otorgaba a Franco la capacidad de dictar leyes sin intervención de cualquier otro tipo de poder. El Fuero de los españoles (1945) no fue más que una relación de los derechos y deberes de los españoles, y ese mismo año se aprobó la Ley de Referéndum nacional, según la cual Franco podía someter a referéndum cualquier proyecto de ley presentado por la Cortes. La ley de Sucesión a la Jefatura de Estado (1947), redactada para neutralizar las demandas de restaurar en el poder a Don Juan de Borbón (heredero de Alfonso XIII), fue precisamente una de las sometidas a referéndum, y aprobada por más del 90% de la ciudadanía. Fue un intento por hacer ver al exterior una voluntad de cambio, aunque en realidad era una cortina de humo, pues Franco, tanto si se aprobaba la ley como si no, se reservaba el derecho a elegir a su sucesor mientras se autodenominaba Jefe Vitalicio del Estado. En 1948 llegó a un pacto con Juan de Borbón, según el cual su sucesor sería el hijo de éste, Juan Carlos. Como consecuencia de ello, se dio la paradoja de situar a España, por ley, como un reino sin rey.

Años más tarde, cuando el Régimen comenzaba a mostrar signos de agotamiento, se llevó a cabo la Promulgación de Principios Fundamentales del Movimiento (1958), en el que se contenían y recordaban las bases del franquismo. Unos principios *permanentes e inalterables* que evidenciaban la imposibilidad del Régimen para adaptarse a una forma de convivencia más abierta para los españoles. De esta Promulgación se pueden destacar la Unidad de Destino de los españoles, la Confesionalidad, la Unidad entre hombres y tierras de España, la organización de la vida política por medio de las entidades naturales (familia, sindicato y municipio), una forma política intangible (el Movimiento Nacional) coronada por una monarquía católica, social y representativa, y una representación orgánica con un rechazo, por ilegal, de cualquier tipo de organización distinta (como los partidos políticos).

La política exterior estuvo marcada por el estallido de la II Guerra Mundial (1939-1945), durante la cual España declaró su neutralidad (1939-40 y 1943-45) y su *no beligerancia* (1940-1943, período en el que se creó la *División Azul*, cuerpo de voluntarios para apoyar a los países del eje alemán). Esta posición llevó a una resolución de la ONU (1946) de condena al país, tras lo cual los embajadores de los países del bloque aliado abandonaron Madrid, iniciándose un período de aislamiento internacional. Tan sólo Argentina y Portugal se posicionaron a favor del gobierno español.

En 1949, durante los albores de la Guerra Fría y gracias a la posición firmemente anticomunista de España, Estados Unidos intercedió para que se produjera el fin del

bloqueo. La ONU retiró sus sanciones, y en 1953 España firmó un tratado de Amistad y Cooperación con Estados Unidos que dio como resultado la instalación de bases americanas en territorio español (que a larga serían determinantes para la llegada y desarrollo del rock dentro de sus fronteras). Franco había logrado el apoyo de los americanos sin abandonar el régimen de dictadura, lo que supuso un espaldarazo a su política. Esto se refrendó con la firma del Concordato con la Santa Sede (1953), de modo que quedaba plasmado también el apoyo del Vaticano al franquismo, y con el ingreso de España en la ONU (1955). La Guerra Fría se convirtió, de repente, en el suceso necesario para la legitimación exterior de la política franquista.

En 1956 se le dio la independencia al protectorado de Marruecos, y a partir de 1962 entraron en el gobierno hombres que no habían participado en la Guerra Civil, de forma que se empezó a encarar el futuro de otra manera. Manuel Fraga, al frente del Ministerio de Información y Turismo, fue el encargado de dar otra imagen de España, y lo consiguió a través de la derogación de las leyes de prensa e imprenta del 38, cuyos extremos censores e impositivos eran excesivos (en su lugar se instauraron nuevas leyes menos restrictivas, aunque en la misma línea, de forma que al final no había cambiado tanto la situación), y sobre todo a través de una campaña intensiva para promocionar el turismo, basada en el conocido eslogan “Spain is different”, potenciando los centros de interés turístico y convirtiendo al país en un mito como paraíso de vacaciones.

El gobierno comenzó a manejar el concepto de aperturismo con las nuevas leyes de prensa y de libertad religiosa, y a principio de los setenta España estaba abiertamente dividida entre los inmovilistas y los aperturistas, siendo cada vez más los que creían en una evolución hacia un pluralismo democrático. La conciencia de la inevitabilidad de dicho cambio se hizo patente a través de diversos síntomas, como el divorcio de la juventud con el sistema político, la nula participación de los españoles en el mismo o un orden público muy deteriorado.

El atentado que acabó con la vida de Carrero Blanco (1973), la caída de la dictadura portuguesa de Oliveira Salazar (1974) y el precario estado de salud de Franco dieron aliento a las organizaciones y partidos clandestinos, que se esforzaban mucho menos por ocultarse; y las ejecuciones llevadas a cabo por el Régimen durante los últimos años supusieron una oleada de rechazo y condena internacional que se saldó con una nueva retirada de los embajadores extranjeros en 1975. Tras la muerte del dictador, España se metió de lleno en un proceso de Transición cuyo principal objetivo era conducir al país a la democracia.

Situación económica y social

La economía de posguerra estuvo marcada por un período de severa autarquía, entre los años 1939 y 1951, que provocó que la década de los cuarenta fuera una de las épocas con más miseria y pobreza de la historia del país. Una autarquía que pretendía el autoabastecimiento en todos los sentidos, y que estuvo caracterizada por un rígido proteccionismo e intervencionismo estatal, controlando todos los sectores económicos, así como la producción, los salarios o los precios, y haciendo de los donadores de cupos y los concesionarios de permisos los hombres claves de toda esta etapa.

Una de las inmediatas consecuencias fue la instauración de las cartillas de racionamiento, proliferando los comedores colectivos y el reparto de alimentos, lo que dejaba la nutrición a expensas de los artículos de venta libre, como las hortalizas y frutos secos. Surgió entonces uno de los grandes problemas del desarrollo económico-

social de la España de posguerra: el *estraperlo* o mercado negro, que fue el mejor exponente de la existencia de una corrupción generalizada, provocando que el soborno se convirtiera en algo cotidiano. En este sentido, fue significativo el hecho de que, mientras el Estado se mostró implacable en la persecución y castigo del delito político, tuvo una notable falta de interés para hacer lo mismo con el delito económico, dejando al descubierto la inhibición de Franco para tomar medidas contra personalidades importantes implicadas en el tráfico ilícito de alimentos y materias primas.

El desarrollo económico se estaba produciendo, por tanto, desde un doble plano: el oficial, según el cual se hacía creer a los ciudadanos que la actividad y la vida nacional se desarrollaban gracias a las disposiciones estatales, y el ilegal, gracias al cual España pudo funcionar, y en el que los alimentos y las materias primas circulaban a precios de mercado negro.

La situación empeoró a mediados de los cuarenta por una serie de factores: por un lado, durante los años 1943, 44 y 45 tuvo lugar la mayor sequía del siglo XX en el país, haciendo que aumentaran los racionamientos, los precios y el *estraperlo*, mientras que los sueldos se mantuvieron estancados. La sequía y el penoso estado sanitario de España, debido a las privaciones y persecuciones que el gobierno llevaba a cabo, dieron como resultado la proliferación de la tuberculosis, el tifus y enfermedades de tipo carencial por no tener medios suficientes para poder comer, haciendo que aumentara la mortalidad. Por otra parte, los alemanes, que hasta el año 1944 habían importado wolframio y diversas materias primas, dejaron de hacerlo cuando la II Guerra Mundial comenzó a decantarse del lado del bando de los aliados. A ello hay que añadir el bloqueo que sufrió España desde la condena de la ONU, y una crisis en el mercado de la vivienda.

Con la Guerra Fría y el fin del bloqueo se produjo también el final de la autarquía, y desde 1951 comenzó a llegar ayuda de Estados Unidos en forma de importaciones para activar el desarrollo. Se liberalizaron muchos alimentos y productos, disminuyendo el *estraperlo*; se creó el Instituto Nacional de Industria y se potenciaron obras públicas como pantanos o el ferrocarril para reactivar la industria. En 1952 desaparecieron las cartillas de racionamiento, y en 1957, al borde de la bancarrota y con la peseta muy devaluada (casi a la mitad de su valor), se tuvieron que acometer reformas económicas que provocaron un aperturismo, autorizando la inversión extranjera. En 1959 se firmó el Plan de Estabilización, que favoreció dicha inversión, redujo el gasto y el déficit público y, pese a la congelación de los salarios, fue un éxito. Además, se creó la Seguridad Social (antes la sanidad era privada o por beneficencia).

En los años sesenta España ingresa en la Organización Europea de Cooperación Europea (OECE), significando el fin del aislamiento y la salida del subdesarrollo. El país había pasado de ser agrícola a ser industrial, creándose grandes empresas, aunque paradójicamente el Plan de Estabilización provocó la emigración de trabajadores a países como Alemania, Suiza, Francia y los pertenecientes al Benelux, poniendo en peligro la productividad por falta de mano de obra. El crecimiento económico, sostenido en gran parte por el turismo desde 1962, se vería seriamente perjudicado en 1969 por el *Escándalo Matesa*, que implicaba a Hacienda, Comercio e Industria, así como al Banco de Crédito Industrial (entidad pública), y que por lo tanto situaba a determinados sectores del gobierno del Régimen como cómplices en toda la trama. En 1975, al final de la Dictadura, España se hallaba en recesión para recibir el proceso de Transición.

Socialmente, la España de posguerra estuvo marcada por una implacable discriminación hacia los simpatizantes del bando de los vencidos durante la Guerra Civil. La feroz represión estaba garantizada por un gran aparato legal y policial que se saldó con medio millón de personas exiliadas a Francia o a América, casi medio millón de detenidos y alrededor de cuarenta mil ejecutados. La vigilancia sobre los sospechosos era policial e ideológica, no habiendo lugar para tolerar ningún tipo de crítica hacia el Régimen. Se persiguieron las ideologías republicanas, comunistas o contrarias a la Dictadura en todas las administraciones públicas, la universidad, la enseñanza e incluso las empresas privadas, y se ejerció un control total de los medios de comunicación, que fueron muy útiles para el ejercicio de la autopropaganda.

Las nuevas leyes de depuración de funcionarios, de represión de la masonería y el comunismo, y de responsabilidades políticas, llevaron a continuas situaciones de denuncias por motivos meramente personales, lo cual condujo a un clima social de extrema tensión y desconfianza. Además se aprobó la Ley de Seguridad Nacional, cuya finalidad no era otra que imponer una disciplina social férrea basada en los valores defendidos por el franquismo.

La sociedad española de posguerra estaba muy jerarquizada: la clase alta estaba constituida por los grandes propietarios de tierras, la alta burguesía financiera, industrial y comercial, y los altos mandos de la Iglesia, el ejército y la Falange, a quienes se restableció el poder social, económico y político perdidos durante la II República. La clase media se nutría de pequeños y medianos propietarios, comerciantes (algunos enriquecidos gracias al estraperlo), la pequeña burguesía y cargos medios de la Iglesia, el ejército y la Falange. Por último, la clase baja la formaban campesinos y obreros.

La moral católica se convirtió en la base de la vida social, estipulado por la propia legislación, con la finalidad de recristianizar el país después del laicismo imperante durante la II República. De este modo, las prácticas religiosas eran frecuentes, la religión era asignatura obligatoria en las escuelas, y se llegaron a establecer unas *normas de decencia cristiana* que dictaban asuntos como el largo de los vestidos o los bañadores, ejerciendo de censura oficial. El Estado había devuelto a la Iglesia todos sus privilegios, ayudando incluso en la reconstrucción de los templos, y ésta respondió apoyando al gobierno tras la condena de la ONU. Su presencia, además, estaba extendida en los medios de comunicación y en las instituciones. La figura del párroco llegó a adquirir una gran importancia en la sociedad, y se defendía el modelo de familia patriarcal, donde la mujer ocupaba un segundo plano, dedicándose a salvaguardar los valores morales, el hogar y la familia (es decir, al matrimonio y a la procreación). Se establecieron incentivos a la natalidad, premiando el Estado a las familias numerosas, y no se contemplaban ni el divorcio ni el matrimonio civil.

En el plano laboral cabe destacar la existencia del sindicato único, la Organización Sindical Española (OSE, conocido como el *sindicato vertical*), que en un principio fue creado con la idea de la incorporación de la clase obrera como contrapeso a los propietarios y capitalistas. Sin embargo fue duramente reprimido, suprimiendo entre otros aspectos su derecho a huelga, y al final se quedó como un instrumento del Régimen para ejercer mayor control sobre la misma clase obrera. Unido a la no fijación de salarios y a la falta de reglamentación laboral, ésta quedó a expensas de los patronos y de la enorme inflación, de forma que se tuvo que recurrir al pluriempleo para vivir, trabajando incluso los domingos y renunciando a las vacaciones.

Los movimientos de oposición al franquismo no tardaron en aparecer. Los primeros fueron los *maquis*, unos siete mil guerrilleros republicanos refugiados que, tras la guerra, siguieron haciendo una guerra de guerrillas contra el ejército nacional. Sin embargo, los grandes grupos de oposición surgirían de la clase obrera y de la universidad. En 1947 tuvo lugar la primera huelga de los obreros españoles: unos cincuenta mil trabajadores vascos se enfrentaron abiertamente al sistema, y fueron duramente reprimidos, con la detención de cerca de cuatro mil de ellos.

Hacia 1954 los postulados del Partido habían perdido vigencia, y surgió el *franquismo sociológico* como fórmula que aseguraba el empleo, mantenía el orden público y presentaba cualquier alternativa como un riesgo de caer en los horrores del pasado; pero no consiguió convencer a una gran mayoría, y la oposición al Régimen continuó su escalada. En 1956, el Sindicato Español Universitario (SEU), única organización estudiantil tolerada, entra en crisis, y unos cuantos disidentes comienzan a realizar actividades no autorizadas al margen del mismo, produciéndose violentos incidentes entre unos (apoyados por la Falange) y otros. El rector de la universidad, Laín Entralgo, encargó una encuesta entre los alumnos acerca de la opinión que éstos tenían sobre los dirigentes y las jerarquías del Estado, Iglesia y Ejército. Las respuestas descubrieron una postura muy crítica entre la juventud, y revelaron uno de los centros claves de oposición al sistema. Estos primeros conatos de rebeldía se fueron repitiendo en continuas huelgas de estudiantes, y la presencia policial en la universidad se fue haciendo cada vez más habitual.

El Plan de Estabilización y los costes impuestos a los trabajadores por las nuevas medidas económicas dieron lugar a fuertes movimientos sociales, como las huelgas llevadas a cabo en la primavera del 58 en Asturias, Cataluña y el País Vasco, y que condujeron a que el gobierno decretara el estado de excepción en todo el país. Ya entrando en los sesenta, la sociedad se hallaba en una fase de transformación, comenzando a tener una actitud adquisitiva y orientando sus esfuerzos a conseguir aumentar su status social (el mejor ejemplo de ello es el *utilitario*, que se convierte en el símbolo de las aspiraciones de los trabajadores). Además, se habían concentrado muchos recursos en la erradicación del analfabetismo, y el turismo había descubierto formas de vida más abiertas y libres que tuvieron una gran influencia sobre los jóvenes, lo cual será decisivo, en el plano que interesa, para entender otra de las claves en la llegada y desarrollo del rock en España.

En 1962 tuvieron lugar dos sucesos determinantes para la oposición al franquismo: por un lado, el descontento social con la política económica culminó con importantes huelgas de trabajadores en Bilbao y Cartagena, que se extendieron rápidamente por el País Vasco, Asturias y Cataluña, y que mostraron que el movimiento obrero estaba cobrando fuerza. Las detenciones que se llevaron a cabo en Asturias generaron un movimiento de solidaridad con los detenidos, dando lugar a un escrito dirigido a las embajadas y que estaba firmado por nombres reconocidos de la cultura nacional, como Menéndez Pidal, Cela, Vicente Aleixandre, Laín Entralgo, Aranguren, Aldecoa o Pérez de Ayala entre otros tantos. Por otro lado, con motivo de la celebración del IV Congreso del Movimiento Europeo en Munich, fueron invitados destacados miembros de la oposición española, tanto del exterior (como Salvador de Madariaga, Fernando Valera, Xavier Flores, Rodolfo Llopis o Ignacio Fernández de Castro) como del interior (como Gil Robles, Satrústegui, Alvaro de Miranda, Prados Arrate, Íñigo Cavero, Ridruejo o Barros de Lis). En él se expusieron los puntos de concordancia de oposición al Régimen, así como la firme oposición a la entrada de España en la

Comunidad Económica Europea en tanto no cambiase el tipo de gobierno de la nación. La reacción no se hizo esperar, y durante dos años se añadió un artículo al Fuero de los españoles en el que se especificaba que el gobierno tenía la libertad de fijar residencia forzada “a los que sin significar amenaza para el Régimen podían ofender los sentimientos de la mayoría de los españoles”². Los medios de comunicación bautizaron el evento como el *contubernio de Munich*, hablando de traición y conspiración.

Mientras, el orden público era alterado mediante sabotajes y atentados, saldándose con la detención y ejecución de diversos anarquistas. Unos años antes (en 1959) se había creado ETA en el País Vasco, una organización que se desmarcó del nacionalismo vasco original y derivó hacia posturas separatistas radicales amparadas en la lucha armada y el terrorismo, si bien al principio contaba con apoyo popular por tratarse de otro grupo opositor a la Dictadura.

La segunda mitad de los sesenta fue muy activa en la universidad: en 1965, una revuelta estudiantil apoyada por profesores como Aranguren, Tierno Galván o García Calvo terminó con éstos apartados del servicio en activo; el *mayo del 68* francés sirvió de acicate a los estudiantes españoles, que liquidaron el SEU y comenzaron a formar asociaciones ilegales; y en 1969, coincidiendo con la celebración de los denominados por el franquismo *XXX Años de Paz*, se produjeron graves disturbios en la Universidad de Barcelona, que culminaron con el decreto del estado de excepción por parte del gobierno.

En 1973 la Conferencia Episcopal, ante el clima de oposición que se había generado, y en una maniobra eminentemente oportunista, decide distanciarse del Estado. Y en diciembre de ese mismo año ETA asesina a Carrero Blanco, recién nombrado presidente del gobierno por el propio Franco. El Régimen intentará dar un golpe de autoridad con la ejecución de los anarquistas Puig Antich y Heinz Chez en 1974, que se erigen como nuevos símbolos de la represión. Y lo mismo intentará, en septiembre de 1975, con los juicios y condenas (once de ellas a muerte) a miembros del FRAP y de ETA, que generaron una violenta reacción y rechazo internacional.

Situación cultural

El panorama cultural durante los años de la Dictadura adquiere mayor relevancia cuando se analiza la cultura anterior a la Guerra Civil y lo que se cercenó tras la llegada de Franco al poder. España venía de una de las etapas culturales más activas y relevantes de su historia. No en vano, al período que abarca desde finales del siglo XIX hasta el comienzo de la Guerra Civil se le conoce como *Edad de Plata*, y aglutinó a muchos de los nombres más importantes de la cultura española en los más diversos campos, desde la literatura hasta la música, pasando por artes plásticas o cine entre otras tantas disciplinas.

La guerra y los primeros años tras la misma supusieron un cambio drástico que tuvo sus consecuencias más inmediatas en forma de exilios, censura, cárcel e incluso ejecuciones. Un repaso breve a materias como la pintura, el cine, la literatura o la música, como ejemplo de las artes más relevantes en el momento, puede ofrecer una visión global de lo que ocurrió durante la posguerra y la Dictadura.

² Marqués de Lozoya. *Historia de España*. Salvat. Barcelona, 1979, Tomo 12. p. 2729.

Cuando la Guerra Civil estalló, algunos de los artistas con mayor prestigio internacional en el campo de la pintura habían colocado a España en la vanguardia. Es el caso de Picasso, Salvador Dalí o Joan Miró, cuyo reconocimiento alcanzaba fama mundial, y que bien por exilio o por huir de la guerra abandonan el país. Los principales movimientos pictóricos de la Dictadura dieron comienzo con el grupo *Dau al Set*, de Barcelona, en 1948, que aglutinó a artistas como A. Tàpies, M. Cuixart, J. Ponç, J. J. Tharrats, J. Brossa o A. Puig, cuya obra evolucionó hacia el informalismo. En Madrid apareció el grupo *El Paso*, de corte informalista, con nombres como A. Saura, M. Millares, L. Feito, R. Canogar o M. Rivera. Poco a poco fueron surgiendo otros, como el *Movimiento Cinético*, que englobaba al denominado Equipo 57; la *Escuela Realista* de Madrid, con A. López García o J. López Hernández; el *Pop Art* de la mano de los equipos Crónica y Realidad; el *Nuevo Figurativismo*, con Miquel Barceló o G. Pérez Villalta; y el arte abstracto.

El mundo del cine también sufrió las consecuencias de la guerra, especialmente por el exilio de directores como Luis Buñuel, C. Velo o R. Díaz Gimeno. El cine franquista se fijó en los modelos nazi y fascista para practicar una censura extrema, dar subvenciones de manera selectiva, y fomentar la propaganda militar y política³. El bloqueo impuesto por la ONU contribuyó a la creación de un ciclo de afirmación histórica, de modo que la temática nacional adquirió mucho peso. Con la derrota en la II Guerra Mundial de los países del Eje, el poder de la Falange se resintió a favor del sector católico, y comenzaron a ver la luz películas que, si bien no eran de temática abiertamente eclesiástica, sí ensalzaban la labor y la figura de los clérigos. Frente al cine ruralista, folclórico e histórico-nacionalista surgieron directores que bordean la censura en sus obras, como J. A. Bardem, Luis García Berlanga o J. A. Nieves Conde, pertenecientes al *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, creado en 1947. La renovación política, en 1962, en el seno del Ministerio de Información y Turismo, que llevaba las riendas de la industria del cine, trajo consigo un mayor aperturismo y una mayor tolerancia, lo que ayudó a que se produjera una renovación artística. Surge entonces el realismo crítico de directores como Carlos Saura, F. Regueiro, M. Picazo o Manuel Summers, cuyas obras se conocieron con el apelativo de *nuevo cine español*. Frente a esta tendencia surge la Escuela de Barcelona, más orientada hacia la experimentación y la imaginación, con exponentes como Vicente Aranda, J. Esteve, J. Jordá, C. Durán o Portabella. De nuevo un cambio en las riendas del Ministerio, y a partir de 1969 se abre otra crisis al aumentar la censura y producirse el impago de subvenciones por parte del gobierno. En esta última etapa del franquismo destacaron nombres como V. Erice, José Luis Borau o el propio Saura.

La literatura fue el campo más sensible a todo el proceso de la Guerra Civil y de la Dictadura. La Edad de Plata dejó escritores como Vicente Blasco Ibáñez, Jacinto Benavente, Rubén Darío, Manuel Machado, Ramón Gómez de la Serna o Juan Ramón Jiménez; los englobados en la *Generación del 98* (como Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Antonio Machado, Ramón M^a del Valle Inclán o Ramiro de Maeztu); la *Generación del 27* (con Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Luis Cernuda o Dámaso Alonso); novelistas como Rosa Chacel o Carmen Martín Gaité; pensadores como

³ El mejor ejemplo de ello es la película *Raza*, de J.L. Sáenz de Heredia, con guión del propio Franco.

Ortega y Gasset o Eugeni D'Ors; y autores de teatro como Alejandro Casona o Enrique Jardiel Poncela.

Las primeras consecuencias de la Guerra Civil y de la Dictadura se hicieron notar en la pérdida de muchos de estos autores de forma drástica. Miguel Hernández murió en la cárcel, el exilio se llevó a escritores como Juan Ramón Jiménez, Salinas, Cernuda o León Felipe, y las ejecuciones (oficiales o extra oficiales) se llevaron a otros como García Lorca. La inmediata poesía de posguerra fue descrita por Dámaso Alonso como *arraigada* (afín al Régimen) y *desarraigada* (contraria al mismo). Además surgen las primeras vanguardias, como el *postismo*. A partir de 1955 se cultiva lo que se denominó *poesía social*, cuyas obras estarían basadas en la denuncia social y el combate ideológico, y en la que destacan especialmente Blas de Otero, Gabriel Celaya y Vicente Aleixandre. Desde 1962 se tiende hacia una literatura más centrada en las experiencias cotidianas, más elaborada, pero sin perder su actitud crítica. Está representada por el denominado *Grupo del 50*, en el que se engloban autores como Gil de Biedma, Caballero Bonald, Ángel González o José Ángel Valente. Además adquiere relevancia la novela social de autores como Goytisolo, Manuel Vázquez Montalbán o Francisco Umbral, y el teatro enlaza con las vanguardias europeas de la mano de nombres como Fernando Arrabal o Francisco Nieva. Entrando en la década de los setenta van a destacar los *novísimos*, cuya principal virtud será la de saber aunar los aspectos de la cultura más alta con los de la cultura popular y de masas, suponiendo una clara ruptura con lo anterior, y reflejando claramente la decadencia del sistema político, así como su próximo final.

La música durante la Edad de Plata dejó nombres como Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla o Amadeo Vives entre otros tantos, que dieron un nuevo empuje al género lírico, la música sinfónica y la música de cámara a principios del siglo XX. Dentro del género clásico, tras la Guerra Civil los nuevos compositores españoles estuvieron vinculados al nacionalismo y las vanguardias. Cabe destacar a Joaquín Rodrigo como exponente nacionalista, y a Gerhard entre la primera vanguardia musical española, siguiendo las premisas de Schönberg. Otros compositores, protagonistas de la música durante la Dictadura, fueron Joan Guinjoan y Xavier Montsalvatge, así como la *generación del 51*, con Cristóbal Halffter, C. Alonso, Luis de Pablo o Ramón Barce. Entre las décadas de los sesenta y los setenta, Francisco Guerrero fue la figura más visible y reconocida dentro del campo de la investigación con nuevas técnicas y sonoridades, desarrollando la música electroacústica. Dentro de la música popular, el peso de la copla y el folklore durante la posguerra, asociados al concepto nacionalista, fue muy importante. En la década de los cincuenta se produce una gran influencia de la canción francesa e italiana, desarrollándose la canción ligera, y creándose festivales como el de Benidorm, con fines propagandísticos más que musicales. Así mismo, aparecen en España los primeros grupos de rock and roll, y el género irá desarrollándose y ganando importancia a medida que fueron transcurriendo los años. A finales de los sesenta y principios de los setenta el *underground* se instala en el país, con el rock progresivo como principal referente. El rock se convirtió entonces en uno de los principales símbolos de oposición al Régimen.

1.1.2 La Transición. 1975-1979.⁴

Situación Política

Tras la muerte de Franco comenzó un proceso de transición hacia la democracia, cuyo primer paso fue la proclamación de Juan Carlos de Borbón como rey de España. En los primeros momentos de la Transición aún había incertidumbre sobre si las instituciones franquistas iban a sobrevivir o desaparecerían, existiendo una dicotomía entre los partidarios del continuismo, siguiendo la inercia del Régimen, y los de talante aperturista, dispuestos a promover la reforma democrática. Surge entonces la figura de Adolfo Suárez, que con el apoyo del rey va a ser el gran impulsor de la reforma, y que se convertirá en el hombre clave de todo este periodo.

En 1976 Fraga defiende un proyecto de ley cuya finalidad era variar la legislación en lo referente a los derechos de reunión y asociación. La consecución de dicho cambio sería un gran adelanto para el florecimiento de partidos políticos que hasta ahora habían permanecido en la clandestinidad. Ello implicó al mismo tiempo una reforma del Código Penal, para que no existieran contradicciones con la nueva ley. Ese mismo año se aprueba la ley para la reforma política, el nuevo gobierno fija una convocatoria para la reforma constitucional, así como para la celebración de elecciones generales, y establece contacto con la oposición, prometiendo pluralismo político y la promulgación en un breve plazo de una gran amnistía (tras la cual salen a la luz numerosas figuras del ambiente clandestino, como Felipe González, y los sindicatos UGT y CCOO se empiezan a mover en medio de un vacío legal). El 15 de diciembre de 1976, poco más de un año después de la muerte de Franco, tiene lugar un referéndum para aprobar definitivamente el cambio político en el país por parte del pueblo (con una mayoría del “sí” de más del 95% de los sufragios).

Una parte de los partidos de izquierda constituyó en París la Junta Democrática, mientras que en Madrid se forma la Plataforma Democrática, encabezada por miembros del PSOE. Ambas pretendían una ruptura inmediata con el franquismo, y unieron sus fuerzas en la Coordinadora Democrática (o *Platajunta*), cuya finalidad era el desmontaje de todo el sistema existente para dar paso a un proceso constituyente, aunque siempre dentro de un marco exento de carácter revolucionario.

De cara al exterior, se vende la imagen de España como la de un país en vías de democratización, y su adhesión a la Carta de los Derechos Humanos supuso un avance importante en este sentido. Los reyes, a través de sus viajes, hicieron el papel de embajadores de esta democracia recién nacida con bastante éxito.

En 1977 ya se apreciaba un gran cambio en el país. La libertad de expresión era mucho más amplia, los partidos políticos estaban en vías de legalización y se estaba produciendo la vuelta de muchos de los exiliados políticos. No obstante, aún quedaban

⁴ Fuentes: Marqués de Lozoya. *Historia de España*. Barcelona: Salvat, 1979, Tomo 12. pp. 2749-2766 / VVAA. *Gran Enciclopedia Planeta*. Barcelona: Planeta SA., 2005. Tomo 8. pp. 3903-3904, 3909-3910, 3913-3915 / VVAA. *Gran Enciclopedia Larousse en diez volúmenes*. Barcelona: Planeta SA., 1968 (Reed. 1977). Tomo 4, pp. 393-468; Suplemento 2, 1985, pp. 373-387; y Suplemento 5, 2003 (Reed. 2004), pp. 326-333 / Sastre García, Cayo. “La transición política en España: una sociedad desmovilizada”. En *Reis*, nº 80. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas CIS, 1997. pp. 33-68 / García Díaz, Juan Antonio. “La economía política de la Transición (1975-1982)”. En *Historia Contemporánea*, nº 17. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998. pp. 401-421.

muchos grupos que no eran partidarios de la reforma, y a las acciones terroristas de ETA, el GRAPO o la Triple A, había que añadir las de facciones violentas de ultraderecha, como la que acabó, en enero de ese año, con el asesinato en Atocha de cinco abogados laboristas y varios heridos.

En abril del 77, el panorama electoral de cara a las elecciones de junio estaba compuesto por tres perfiles claramente marcados: la derecha, representada por Alianza Popular (presidida por Fraga), el centro, representado por UCD (Unión de Centro Democrático, presidida por Adolfo Suárez, y con carácter aperturista), y la izquierda, representada por el PSOE y el PCE de Felipe González y Santiago Carrillo respectivamente, que pretendían una ruptura total con el modelo franquista. Este mes fue clave para el proceso de democratización, pues además de la legalización del PCE se promulgó un decreto que ordenaba la desaparición definitiva del Movimiento Nacional (y con él la Organización Sindical y todo el aparato burocrático del Partido Único), una nueva ley de prensa que otorgaba una libertad de expresión mucho mayor, y una ley de amnistía.

El 15 de junio de 1977 tienen lugar las primeras elecciones generales en cuarenta y un años, dejando como resultado la victoria de UCD (avalando así la política de Suárez), el auge del PSOE (que se sitúa como segunda fuerza política y principal partido de la oposición), la aparición moderada del PCE, la derrota de la derecha de AP (que se sitúa como cuarta fuerza política, muy lejos de los tres primeros), y la desaparición de la representación parlamentaria de la extrema derecha. El espíritu conciliador de todos los partidos del Congreso fue fundamental para defender la democracia parlamentaria, que abrió su primera legislatura con la tarea inmediata de redactar una nueva Constitución y afrontar la delicada situación económica reinante en el país.

La política interior durante 1978, además de lo mencionado anteriormente, estuvo marcada por la lucha contra el terrorismo y las cuestiones autonómicas. Las tres organizaciones terroristas más activas (ETA, GRAPO y Triple A) seguían con su política de secuestros y atentados, como los perpetrados contra las redacciones de *El Papus* y *Diario 16*, lo que llevó a la adopción de medidas por parte del gobierno que en la práctica no dieron buen resultado. Mientras, se propulsa el regreso del presidente de la Generalitat de Catalunya en el exilio, restableciéndola de forma provisional dentro de una situación preautonómica. El caso del País Vasco estaba estigmatizado por el terrorismo de ETA y la actitud radical de la izquierda abertzale. Se crea, también en situación preautonómica, el Consejo General Vasco, y el gobierno ofrece una amnistía a los presos de ETA que habían conmutado su pena de muerte por la reclusión; de este modo se les ofrece la libertad a cambio del exilio (el resultado fue que, poco tiempo después, muchos de ellos regresaron de forma clandestina).

La política exterior estuvo marcada por diversos temas en el norte de África, donde una vez abandonado el Sáhara quedaban asuntos por resolver con Marruecos y Argelia, en relación con la actitud respecto a Mauritania. Más allá de esto, la visita del presidente mexicano, López Portillo, fue el reconocimiento que la democracia española necesitaba, pues suponía el apoyo de un país que se negó a mantener relaciones diplomáticas con España durante todo el período de la Dictadura.

La primera fase de la Transición se consuma con la aprobación de la Constitución, el seis de diciembre de 1978, y en 1979 se celebraron nuevas elecciones generales (de nuevo con victoria de UCD). Además, a finales de ese mismo año, se redactaron los

estatutos de autonomía de Cataluña y el País Vasco, en un nuevo gesto hacia las autonomías.

Situación económica y social

Si bien la Dictadura había terminado dejando un saldo material considerable en forma de industrialización, obras públicas y un ligero incremento en el nivel de vida de los españoles, lo cierto es que dejó un saldo moral muy pobre. Este saldo moral, unido a la nueva situación laboral que estaba generando la crisis económica, provocó que cobrara fuerza y conciencia de sí misma la clase obrera, desplazando el centro de atención hacia los barrios marginales y las zonas industriales del país. El gran cambio social que se había producido en España fue la transformación de una nación pobre en una moderadamente acomodada, con todas sus consecuencias. Se había pasado de un país rural, extremadamente jerárquico y muy religioso, a uno mucho más urbano, liberal y laico. La sociedad tenía la tarea de aprender a vivir en libertad después de tantos años de dictadura, y la realidad es que no resultó fácil para el proceso de consecución del Estado de Bienestar.

La voluntad de promover valores como la libertad, la justicia equitativa y la igualdad, así como el derecho de participar de forma activa en la política del país, trajo consigo la celebración de continuas manifestaciones por los más diversos problemas, muchas de las cuales terminaban de forma violenta. En enero de 1976 tuvo lugar una huelga casi general que paralizó la industria en Madrid, seguida de otras tantas en Valencia, Barcelona, Asturias, Sevilla y el País Vasco, y en las que la represión policial terminó con la muerte de varios trabajadores.

Las principales movilizaciones estaban auspiciadas por UGT y CCOO, que tras las primeras elecciones sindicales libres (1978) se postularon como las dos organizaciones principales, con paridad de fuerzas. Estas movilizaciones de carácter laboral se recrudecieron en 1978, cuando el paro alcanzó el millón de personas. Así mismo, se extendieron las manifestaciones contra la carestía de la vida, por la mejora de servicios, y las de carácter pro derechos humanos, pacifistas o solidarias. El aumento de la conciencia de barrio fue también determinante para reclamar mejoras en los mismos, o para exigir la legalización de asociaciones de vecinos. Este auge de los barrios como centros de actividad será una de las principales características sociales de las ciudades españolas de la Transición.

La economía tras la Dictadura se encontraba en un estado precario, especialmente tras la primera crisis del petróleo (1973) y la adopción de la Economía de Mercado. Fue una crisis mundial, pero España se encontraba entre los países más vulnerables, teniendo que absorber las subidas drásticas del precio de este combustible. Ello trajo consigo una recesión industrial, dejando sectores industriales deficitarios y un alza en los precios, a la vez que la congelación de salarios y las rentas.

El cambio político implicaba un cambio en el funcionamiento de la economía, teniendo que aprender a manejar las nuevas instituciones que iban surgiendo, como los sindicatos libres, las organizaciones empresariales e incluso los nuevos poderes territoriales. Este cambio político significaba al mismo tiempo una capacidad para formular exigencias que antes no se tenía: se podían reclamar más servicios públicos, los sindicatos exigían la mejora de salarios, los municipios el aumento de competencias y recursos económicos, y el Estado, para sostenerlo todo, debía aumentar los impuestos

y su capacidad de financiación para poder completar la insuficiencia de dichos impuestos.

Todos los partidos del Congreso firmaron, en 1977, los denominados *Pactos de la Moncloa*, para adoptar medidas económicas que ayudaran a superar esta crisis, e incluso CCOO aceptó las medidas restrictivas con el fin de cooperar a levantar la situación y a solventar una inflación que superaba el 47%. En 1979 se produciría una segunda crisis del petróleo, volviendo a dejar la economía española en una situación delicada.

Situación cultural

Durante la Transición se produjeron varios cambios significativos que afectaron al mundo de la cultura, y que se dejaron sentir especialmente en disciplinas como el cine, la literatura o la música.

La relajación de la censura tras la caída de la Dictadura produjo la posibilidad de establecer nuevos enfoques cinematográficos sobre la Guerra Civil y el franquismo. Además se recuperan conflictos del pasado, y la sexualidad adquiere un tratamiento mucho más desinhibido. Directores como Jaime Camino, Luis García Berlanga, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Chávarri, Ricardo Franco, Bigas Luna o Pilar Miró son los responsables de una nueva forma de hacer cine que generará tanto entusiasmo como detractores. También habrá espacio para el cine de corte experimental, donde destaca especialmente Iván Zulueta.

En el campo de la literatura, durante la segunda mitad de los setenta existe una variedad de tendencias y corrientes que se suceden y superponen, aunque todas ellas adoptan una vuelta al relato argumental. De este modo, la narrativa de género experimenta un nuevo auge, y la novela negra va a estar estrechamente relacionada con la vida urbana de la historia nacional reciente. Destacan autores como Manuel Vázquez Montalbán, Juan Madrid o Andreu Martín.

La música española durante la Transición experimenta un gran avance dentro del ámbito de la música popular. El estallido del punk en Inglaterra tuvo una repercusión coetánea en España, que influyó de manera especial al *underground* y al pop. El empuje de la clase obrera, y la importancia que los barrios adquieren en este período, alimentan una eclosión de creatividad dentro de éstos que los situará como centros de actividad artística. La problemática social y los asuntos cotidianos se convierten en la temática principal de los nuevos artistas, desplazando de este modo las referencias experimentales propias del rock progresivo, e incluso sustituyendo a los cantautores como referentes de la lucha de clases y como defensores del cambio político. La relajación de la censura será importante, puesto que las letras de las canciones comienzan a escribirse en castellano, y las emisoras de radio tendrán mayor libertad para emitir. Dos tendencias fundamentales para la música popular española se originan durante este período: el *Rollo*, derivado del *underground* y precursor del rock duro y el heavy metal nacionales, y la *nueva ola*, que adaptó el movimiento punk original a los sonidos pop, y será la precursora de lo que posteriormente se denominará *movida*.

1.2 El rock como protagonista del cambio

1.2.1 Influencias y antecedentes del rock de la Transición.⁵

No se puede comenzar a estudiar el rock en España como un mero estilo musical que surge de la nada. Para conocer el origen de lo que se denomina *Rock de la Transición* es necesario analizar de dónde bebe, cuáles son las influencias que le confieren esas características que lo hacen tan particular.

En primer lugar conviene aclarar que, en lo que se denominan influencias, se pueden encontrar dos tipos: directas e indirectas. Conformando las primeras están las que los propios músicos reconocen y admiten; las que ellos mismos se encargan de buscar como modelos de sus propias creaciones. Se aprecian de forma muy clara en el plano estrictamente musical, donde unos pocos artistas sirven de ejemplo para muchos otros (no solamente en el ámbito del rock: esto ha sido así a lo largo de toda la historia de la música en cualquiera de sus variantes). En el caso de las influencias indirectas se hallan las que los músicos no reconocen, pero no por un deseo de ocultarlas (entonces se trataría de influencias directas) sino por propio desconocimiento del autor. En el caso concreto del rock español, las influencias indirectas forman un conjunto bastante amplio. Esto es debido en parte al singular momento político, social, económico y cultural en el que España se vio inmersa durante los años que duró la dictadura franquista. Raramente un músico de rock de finales de los setenta daría muestras de ser consciente de la influencia que la poesía postista o la poesía social de Blas de Otero (por poner dos ejemplos) han podido tener en su obra. Es más: si se le hubiera preguntado a un músico de rock urbano en los años setenta por sus influencias a la hora de componer, casi siempre se referiría a otros músicos y grupos, pero muy rara vez lo haría, por ejemplo, a un poeta. ¿Ánimo de esconder dichas influencias, o desconocimiento? Sin duda lo segundo, ya que en el mundo del rock no hay reparos en reconocer cualquier acercamiento a otras disciplinas del ámbito cultural. De hecho, con el tiempo se irá teniendo constancia del valor contracultural de la época de posguerra, y de cómo la vigencia de sus obras puede enriquecer las composiciones.

Es obvio que la educación y la experiencia personal marcan los gustos y la vida de cada individuo. A través de las vivencias van implícitas estas influencias indirectas, y es por ello que la mayoría de las veces no se tome consciencia de las mismas. Partiendo de esta premisa, y teniendo en cuenta el período analizado, así como las características del primer rock nacional, se han intentado analizar las influencias más claras que le han conferido su idiosincrasia.

Tal y como hemos visto anteriormente, la situación política, económica, social y cultural en España durante los años de gestación del rock en el contexto internacional estuvo marcada por la Dictadura. Desde el final de la Guerra Civil hasta la mitad de la década de los 70 el régimen franquista marcó la pauta de la vida cultural de un país que, si bien en lo político tuvo un convulso comienzo de siglo, en el ámbito de las artes y las letras venía de una fructífera etapa bautizada como Edad de Plata.

⁵ Bajo el término *Rock de la Transición* se engloban todos aquellos subestilos dentro del rock que tuvieron auge durante los años transcurridos entre el final de la dictadura franquista y el comienzo de la democracia en España. En este sentido, no se debe confundir con el pop desarrollado durante el mismo período, cuyo camino sería divergente al de los grupos de rock.

Aunque a priori pueda parecer frívolo citar la Edad de Plata para referirse a las influencias del rock de la Transición, no se debe pasar por alto su mención debido principalmente a dos aspectos fundamentales: su importancia como referente cultural nacional e internacional durante el primer y último tercio del siglo XX, y su importancia como referente contracultural durante los años en los que la Dictadura estuvo vigente.

La Edad de Plata fue un período de la historia de España en el que la acumulación de talento, la importancia de sus protagonistas y su participación como miembros activos de la sociedad y la política nacionales fueron especialmente significativos. A nivel literario caben destacar la Generación del 98, con nombres como los de Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Azorín, Valle-Inclán o Antonio Machado, y la del 27, con Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Gerardo Diego. Un poco antes de la Generación del 27 ya destacaban otras figuras como Juan Ramón Jiménez, el filósofo Ortega y Gasset, el médico, científico y escritor Gregorio Marañón o el premio Nobel Santiago Ramón y Cajal. Además, durante este período destacaron arquitectos como Antonio Gaudí, pintores como Pablo Picasso (que comenzaba su aproximación al cubismo), Joan Miró, Juan Gris o Salvador Dalí (fuertemente influido por la corriente surrealista que llegaba de Francia), y el cineasta Luis Buñuel. Muchos de estos intelectuales tomaron parte activa en el gobierno de la Segunda República presidida por Manuel Azaña, sobre todo en sus primeros años. En el campo musical, España afronta una de sus etapas más brillantes, con Tomás Bretón, Ruperto Chapí e Isaac Albéniz cambiando de siglo, y Enrique Granados, Joaquín Turina y Manuel de Falla recogiendo el testigo como referentes de una escena que traspasaba nuestras fronteras. La importancia cultural del momento no necesita de mucho más comentario echando un vistazo a los nombres propios mencionados.

Con el final de la Guerra Civil y la llegada del general Franco, las reformas llevadas a cabo por el gobierno de la Segunda República se vinieron abajo, y con ellas muchos de los avances en los ámbitos de la cultura y de la educación. La llegada del nuevo Régimen trajo consigo el exilio de muchos de los intelectuales que protagonizaron el primer tercio de siglo, empobreciéndose de este modo lo que hasta ahora había sido un terreno tremendamente fértil. Si bien especialmente en el campo educacional se exterminó cualquier posible residuo de la Institución Libre de Enseñanza⁶ a base de detenciones y fusilamientos, en el de la cultura los primeros años de la posguerra fueron de incertidumbre. Con el fin de legitimar la Dictadura hubo cierta premura por controlar, elaborar y difundir lo que se podría denominar una “cultura oficial”. De esta forma, durante los primeros años de la década de los 40 hubo un intento de mantener un modelo continuista⁷, con la idea de avanzar paulatinamente hasta llegar a generar una cultura propia, acorde con las ideas fascistas recién instauradas en el poder, y en la que se dio especial atención a los valores de la Iglesia y a los más nacionalistas. Se volvió la mirada de nuevo hacia los poetas de la Generación

⁶ La Institución Libre de Enseñanza, creada por Francisco Giner de los Ríos en 1876, fue uno de los símbolos de la cultura de la Edad de Plata por su carácter libertario y su independencia respecto a la enseñanza oficial, acaparada por la Iglesia. Se trataba de un proyecto educativo aconfesional con libertad de cátedra e investigación, y por ella pasaron muchos de los intelectuales y protagonistas del primer tercio del siglo XX. Para más información <www.republicaymemoria.com.ar> (consultado el 20-II-2011).

⁷ Continuista desde la base de los intelectuales no exiliados y en cuyas obras pudieran alojarse algunos de los principios sobre los que se pretendía edificar el nuevo régimen.

del 98, a los intelectuales de la Generación del 14 y a la Generación del 27. Aunque muchos de ellos estaban exiliados, no fueron olvidados gracias a las publicaciones que se seguían haciendo en España de sus obras, y los que se quedaron tuvieron que aprender a nadar entre dos aguas para evitar sospechas gubernamentales.

Dámaso Alonso mencionaba entonces dos tipos de poesía: arraigada y desarraigada. La primera correspondía a los modelos que publicaban en revistas de corte pro-falangista como *Garcilaso* y *Escorial*, y que abogaban por la forma clásica en cuanto a tipo y métrica. Su temática respondía a una visión optimista de la realidad, pasada por un prisma de color nacionalista, con fuertes tintes religiosos y tradicionalistas, siendo muy bien vista por la Dictadura. La segunda, representada por la revista *Espadaña* y contraria a la filosofía franquista, respondía a un estilo más sencillo y con una visión opuesta a la anterior, con temas trágicos y referentes al sufrimiento, el dolor y la duda religiosa. Hay que destacar en este contexto a Blas de Otero, aunque la poesía desarraigada llegó a su máximo esplendor en 1944 con la publicación de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, precursores de lo que posteriormente sería la poesía social.⁸

No obstante, el intento por parte del Estado de imponer una falsa cultura popular totalmente dirigida desde los estamentos políticos, pronto se encontró con dos tipos de oposición: la de los disidentes al Régimen y la de ciertos sectores falangistas desencantados con la forma en que se estaban desarrollando los acontecimientos. Poco a poco se fue haciendo patente el escaso interés que la política franquista tenía en realidad por el ámbito de la cultura, y se fue produciendo un preocupante proceso de “desculturización”, renegándose de lo que se había conseguido durante la Edad de Plata⁹. Paulatinamente, España se fue condenando a un aislamiento que, en lo cultural, también terminará pasando factura.

La existencia de una oposición desde fuera, pero también desde dentro del propio aparato político, evidenciaba que la Dictadura no había conseguido eliminar completamente los restos del trabajo realizado durante la Segunda República. Sin embargo, aún tuvieron que pasar unos años más para que el peso de esta cultura disidente comenzara a tener fuerza como contracultura. Es durante los años 50 cuando este incipiente movimiento contracultural consiguió hacerse notar en la sociedad española, y cuando surgen ciertas ramificaciones, alguna de las cuales sí va a influir directamente sobre el desarrollo del rock en España.

Seguramente la más significativa fuera el movimiento que encendió la mecha para todo lo que vendría detrás: el Postismo, que tuvo su auge máximo entre los años 1945 y 1950, y que asentó las bases para una corriente contracultural que iría en aumento con el paso del tiempo hasta entrada ya la democracia. Pese a ser algo anterior a todas las

⁸ Existen numerosas fuentes que tratan la poesía de posguerra. Especialmente interesantes resultan las lecturas de Fortuño Llorens, Santiago. *Poesía de la primera generación de posguerra*. Madrid: Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2008 / y Monje Margelí, María Pilar. *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili. 2005. pp. 29-38 (a través de <www.tesisenred.net> [consultado el 20-II-2011]).

⁹ Ver Sevillano Calero, Francisco. “Cultura y disidencia en el franquismo: aspectos historiográficos”. En *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. Nº 2. Alicante: Departamento de Humanidades Contemporáneas, Área de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante. 2003. pp. 6-16.

demás y a tener una vida corta, el postismo consiguió sembrar la semilla que iba a hacer germinar de nuevo la inquietud cultural e intelectual de una España que comenzaba a quedarse retrasada en este aspecto, frente a la apertura de miras del resto de países europeos.

De la mano de Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, el postismo insufló algo de aire nuevo y diferente, recogiendo y sintetizando las vanguardias de los años 20, especialmente las francesas, como el dadaísmo y el surrealismo, sin olvidar otras como el cubismo e incluso el futurismo italiano¹⁰ (el caso del futurismo es especial, pues si bien ahora no es más que una pequeña parte de todo un conglomerado de tendencias que influirá potencialmente en el desarrollo del rock nacional, años más tarde se convertirá por sí mismo en una fuerte influencia para el heavy metal). Postulado como alternativa al estatismo cultural del momento, el postismo se convirtió de esta manera en el primer intento de ruptura respecto al realismo social y al estilo neoclasicista generalizado que practicaban todos los poetas amparados por el Régimen.

Creacionista pero revisionista al mismo tiempo, más que como un movimiento de vanguardia se podría decir que inició su andadura como aglutinador de las vanguardias de la primera mitad de siglo. Sin embargo se dio a conocer como una nueva, a través de manifiestos y de publicaciones propias. Como hiciera el futurismo, el postismo expuso sus dogmas a través de cuatro manifiestos publicados entre 1945 y 1950. En ellos quedaban claros los puntos sobre los que se apoyaban sus postulados: predominio de la imaginación frente al realismo, carácter lúdico, la exploración de las posibilidades del lenguaje y libertad expresiva.

La declaración de intenciones de dar a la imaginación un papel preponderante frente al realismo, supone implícitamente una recuperación de los valores del surrealismo, donde la libertad creativa es el credo principal. Es volver a presentar el objeto por su contenido estético, independientemente de cualquier ideología, tema o contexto histórico, en un acercamiento a lo que Ortega y Gasset denominó “deshumanización del arte”: alejarse de cualquier tipo de sentimiento hacia el objeto artístico¹¹. Entra pues en clara confrontación con el realismo social promovido por el propio gobierno de la Dictadura, donde se busca influir en el estado de ánimo y en la percepción que el pueblo tiene de la realidad.

De su carácter lúdico se desprende directamente su rechazo a lo que Dámaso Alonso denominaba poesía desarraigada, y a su forma de afrontar los temas aludiendo al dolor y al sufrimiento. Es en esta premisa donde se ve más claramente la influencia del

¹⁰ Para todo lo referente al postismo se recomienda la lectura de Monje Margelí, María Pilar. *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili. 2005. pp. 29-38 (a través de <www.tesisenred.net> [consultado el 20-II-2011]). / Palacios, Amador. “El compromiso de Nieva con el Postismo”. En *Añil*. Nº 26. 2003. pp. 37-39. / Pont, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Edicions Del Mall, 1987 / Pont, Jaume. “Postismo, la brujería de la palabra”. En <www.elcultural.es>. 27-VI-1999 [consultado el 21-II-2011] / Pont, Jaume. “El Postismo: génesis, teoría y obra”. En *Scriptura*. Nº 1. 1986. pp. 37-44.

¹¹ En el segundo manifiesto postista se hace alusión directamente a la teoría de la *Deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, y a la relación entre las ideas de ésta y el postismo. Acerca de la deshumanización del arte se recomienda la lectura del propio ensayo (Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza, 1991).

dadaísmo, que se oponía al mismo concepto de razón y las convenciones artísticas. Conviene recordar que el propio término *Dadá* ya de por sí se burla de los convencionalismos al estar carente de significado por sí mismo. En este aspecto el postismo no fue una influencia clave en el desarrollo del rock nacional, que iba a volcarse sobre una vertiente más seria e incluso de denuncia.

La exploración de las posibilidades del lenguaje es el resultado de la apuesta postista por la técnica artística. Si antes se mencionaba la vuelta a los valores del surrealismo, es precisamente en este punto en el que más se distancia de él. El postismo abogaba por la técnica para domar en cierta medida el poder de la imaginación, mientras que el surrealismo se apoyaba en la escritura automática, en la forma libre según lo dictara el subconsciente, en un ejercicio casi freudiano de entender el arte. Es por ello que en los textos postistas, pese a formar parte de una especie de literatura del caos, se pueden encontrar formas clásicas como el soneto o el romance, conjugándolas con una búsqueda casi enfermiza de diferentes posibilidades de utilización de las palabras. Ello incluye incluso la descategorización sintáctica de las mismas si es necesario. Se trataba de transformar la realidad a través de las palabras por sí mismas, y no a través de la descontextualización. Un buen ejemplo de todo lo que se ha venido explicando hasta ahora se puede encontrar en el poema “Carta de noche a Carlos”, de Eduardo Chicharro, en el que quedan patentes tanto el predominio de la imaginación propio del surrealismo como la exploración que hace de las posibilidades del lenguaje en busca de esa transformación de la realidad:

Carlos yo te escribo trece trenes
trinos trece te estremece
y te envío mecedoras
a tu casa.
Que tu casa es una cosa
que no pasa.
En el filo sutilísimo te escribo
del estribo.
Puesto el pie en el mismo digo
como sigo por el hilo de tu higo
en el higo sutilísimo que sigo.
De mi casa a la tu casa sigo sigo
enviando mecedoras rutilantes.
[...]
¿Soy yo cura, ámbito habito
o es el hábito del obispo
que hace al monje o no lo hace?
Sigo enviándote mecedoras,
cuídalas, límpialas, pómpalas,
góndolas, lámparas, ordéñalas,
albérgalas en tu pecho
que el sultán viejo lo dice:
si el refrán mata a la rata
pon tu casa enjabelgada
que a decir viene lo mismo.¹²

¹² Chicharro Briones, Eduardo. “Carta de noche a Carlos”. En Palacios, Amador. *El Postismo: una solución española al problema estético*. Valencia, 1995. <www.upv.es> [consultado el 22-II-2011].

Del mismo autor se puede encontrar otro ejemplo en el que se aprecia una influencia netamente romántica: la utilización de referencias a la naturaleza, a elementos y estados naturales en combinación con aspectos sensoriales. Éste será un recurso utilizado años más tarde por el heavy metal, en el que esta misma influencia estará muy presente. Además en este ejemplo también se aprecia algo que se mencionaba líneas atrás: se trata de un soneto, lo que demuestra la utilización de las formas clásicas como estructuras completamente válidas de la poesía postista:

El huracán, el fuego del escombros,
el incendio de un día largo y sin demora
parecen bostezar en esta aurora
de cosas olvidadas que no nombro.

En este espeso asombro,
en este sol de espanto que es negrura
dura el nombre de un día lo que dura,
que es nombre de hombre, y es nombre de escombros.

El pez, el viento, el sicomoro alto
de este más viejo mástil que enarbolo,
el seráfico don, el rododentro,

la adelfa lisa de mi tierra exalto
desde el mar cántabro al cerrado polo,
y en la mar siempre hasta no hallar mi engendro.¹³

Precisamente es el empleo de estas alusiones a elementos naturales lo que da dinamismo al poema. “Huracán”, “fuego”, “incendio” o “sol de espanto” evocan fuerza y destrucción, reforzándolas con la utilización de palabras como “escombros”, “negrura” o “engendro” que aportan cierta sensación de desencanto. Es la misma dinámica que treinta o cuarenta años después se encontrará en muchas canciones de lo que comenzaría llamándose en España *rock duro*.

Es en su apuesta por la libertad de expresión donde mejor se adivina algo que posteriormente será fundamental para el rock y el heavy metal: la voluntad de derribar prejuicios y la voluntad para acometer temas delicados o incómodos para el gobierno y el sector más conformista de la sociedad. No escatima el postismo en el uso de palabras y temáticas que atentaban directamente contra los ideales del nacional-catolicismo franquista. De hecho, serían varios los episodios en los que el postismo tuvo que verse las caras con la maquinaria del Régimen.

Su primer manifiesto salió publicado en el primer número de *Postismo*, una revista propia del movimiento, en Madrid, en 1945. En él exponían las ideas claves:

¹³ Soneto VI de la obra *La Plurilingüe Lengua*. Extraído de Chicharro Briones, Eduardo. *Música celestial y otros poemas*. Madrid: Gonzalo Armero, Seminarios y Ediciones, 1974. p. 38.

Es una herencia inmediata e inevitable de los demás movimientos que se han dado en llamar ismos [...] Por eso se llama postismo, es decir, el ismo que viene después de los otros ismos [...] por cuya función o ejercicio la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.¹⁴

El contenido no fue del agrado de los mandos de la Dictadura, viendo en él un posible foco de rebeldía, y a los autores como pro-comunistas extravagantes, de modo que la revista fue prohibida inmediatamente. Surgió entonces *La Cerbatana*, en abril del mismo año, pero corrió la misma suerte. Estos dos intentos de crear un instrumento que fuera la voz oficial de sus dogmas entroncan directamente con la cultura de los fanzines de final de los 70 y principios de los 80, cuando la prensa marginal y *underground* estaba a la orden del día.

El segundo manifiesto fue publicado en *La estafeta literaria* en 1946. En él se hacía referencia directa al cubismo (“queremos retornar como punto de partida allá donde se interrumpió el cubismo, y llegar a donde los cubistas no pudieron llegar”)¹⁵ y a la deshumanización del arte de Ortega y Gasset, reivindicando el poder de la imaginación, el empleo de la técnica como principio fundamental, y señalando su voluntad de devolver la alegría al hombre. Se podría decir que casi fue una respuesta necesaria a los ataques sufridos desde diferentes estamentos oficiales, una reacción para demostrar que no habían conseguido acabar con ellos. Lo cierto es que, con la desaparición de sus dos revistas, el postismo empezó un declive lento pero progresivo.

El tercer manifiesto, publicado en 1947 en el suplemento “El Minuto”, de la revista estudiantil *La Hora*, fue dirigido especialmente a la juventud con ánimo de movilizarla. Para ello lo que intentan es aclarar algunos conceptos que consideraban que no estaban siendo entendidos, estableciendo comparaciones con otros ocho movimientos culturales con los que se (y se les) relacionaban: surrealismo, expresionismo, dadaísmo, ultraísmo, futurismo, cubismo, simbolismo y existencialismo. Al final se define como un neo-surrealismo y un neo-expresionismo, porque las tres vanguardias dan el papel principal al subconsciente como generador de la obra, aunque se diferencia sobre todo del surrealismo por su búsqueda y utilización concienzuda de la técnica como recurso principal. Además recuerdan que el postismo no fue inventado, sino descubierto (“existe involuntariamente y espontáneamente, va en el aire y fecunda la opinión”).¹⁶

La verdad es que, después de tres manifiestos en dos años, en los que continuamente están aclarando posibles confusiones, el postismo no daba sensación de estar bien estructurado, y la incompreensión a la que se vio sometido le condenó a morir casi recién empezado. Es por ello que, pese a las polémicas en las que se vio envuelto,

¹⁴ *Postismo*. Nº I. Madrid, 1945 (a través de Pont, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Edicions Del Mall, 1987. p. 249; y Pont, Jaume. “Postismo, la brujería de la palabra”. En <www.elcultural.es>. 27-VI-1999 [consultado el 21-II-2011]).

¹⁵ Extraído de Pont, Jaume. “Postismo, la brujería de la palabra”. En <www.elcultural.es>. 27-VI-1999. [consultado el 21-II-2011].

¹⁶ Ídem.

no se puede considerar que el postismo se instalara en el panorama cultural español con gran estruendo.

No obstante, aún hubo tiempo para un cuarto manifiesto, escrito entre 1947 y 1948, que quedó sin publicar¹⁷, concebido como una obra postista en sí mismo, y en el que cambia el discurso: se reconoce el fracaso, pero no como tal, sino como un éxito al considerar que han cumplido su cometido. De hecho, en este cuarto manifiesto ya predicen la palingenesia del postismo, que renacerá en la sombra como inspiración artística para otros movimientos a lo largo de las siguientes décadas.

El propio Carlos Edmundo de Ory diría en un artículo: “[...] a partir de 1945, año de la fundación del Postismo, se extendió por todas partes la Revolución estético-psicológica-psicodélica, la cultura underground, la cultura post-Hiroshima, adoptada por una generación cuya herencia era el peor de los mundos posibles”¹⁸. Y es que aunque el término “underground” no se generalizó hasta la década de los sesenta, no cabe duda de que la influencia del postismo estuvo detrás del desarrollo de la cultura que hizo posible el surgimiento del rock en España.

Hacia 1950 hubo una segunda oleada postista que recogía su herencia, y en la que “capitaneados” por Francisco Nieva, destacaron nombres como Ángel Crespo, Ignacio Aldecoa, Gabino Alejandro Carriedo, Félix Casanova de Ayala, Carlos de la Rica, Antonio Fernández Molina, José Fernández Arroyo, Gloria Fuertes o Fernando Arrabal. A través de revistas como *El Pájaro de paja*, *Deucalión* o *Doña Endrina* continuaron el legado del postismo, aunque como el original también tuvo una vida muy corta.¹⁹

El postismo tuvo relación con otros movimientos de vanguardia que fueron surgiendo, como *Dau al Set* en Barcelona, *Pórtico* en Aragón, grupo *Cántico* en Córdoba (inspirados en la obra del poeta Luis Cernuda) o con la poesía de corte surrealista de Miguel Labordeta en Zaragoza²⁰, y supuso, desde su postura anticanónica, un punto de inflexión y de apertura a las vanguardias coetáneas europeas en un momento en el que España se hallaba aislada política y culturalmente del resto del continente. Así mismo, será precursor de toda la literatura y poesía experimental que tendrá su auge entre las décadas de los sesenta y los setenta, con especial presencia en la obra de los denominados poetas novísimos, cuya relación con la cultura del rock está fuera de toda duda.

Cuando se hace mención a las influencias que confirieron al rock nacional primigenio sus características propias, no se puede obviar que el mero hecho de estar bajo un panorama político tan peculiar propició que casi cualquier movimiento o

¹⁷ Fue rescatado y publicado posteriormente en Chicharro Briones, Eduardo. *Música celestial y otros poemas*. Madrid: Gonzalo Armero, Seminarios y Ediciones, 1974.

¹⁸ “Sobre el Postismo hoy”. En *Revista Cultural Turia*. Nº 24-25. IET-Gobierno de Aragón. 1993. pp. 156-175.

¹⁹ Polo de Bernabé, José Manuel. *El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 1977. pp. 579-582.

²⁰ Ver Prieto de Paula, Ángel L. “Otras corrientes en los márgenes de la poesía social”. En Prieto de Paula, Ángel L. (director). *Poesía española contemporánea*. Alicante, 2005. <www.cervantesvirtual.com> [consultado el 25-II-2011].

corriente cultural fuera examinada al mismo tiempo con curiosidad y con recelo. Ello implica a su vez que casi todo lo que se sucedió durante este tiempo influyó de una manera u otra en el terreno sobre el que crecería el rock, de modo que es complicado discriminar unas tendencias u otras con el fin de elaborar una lista objetiva. A este respecto es obligado citar las corrientes de pensamiento y literarias, puesto que en lo que a música popular se refiere, durante este período no hubo más cultura que la que permitía el régimen. La copla era la reina, y los únicos conatos de rebeldía pasaban por introducir en las letras ciertas frases o consignas ambiguas, con ánimo de llegar al pueblo de la forma más inmediata posible. La ley de prensa existente desde 1938 (y que estuvo vigente hasta 1966), que a través de la censura se encargaba de vigilar celosamente el contenido de las diferentes publicaciones, también comenzó a controlar el contenido de las canciones, produciéndose situaciones realmente hilarantes.²¹

Tras un período de estancamiento y autarquía, debido al bloqueo que la ONU impuso a España en 1946 por su colaboración con las potencias fascistas, a partir de 1950 el panorama político internacional da un giro inesperado, y la posición anticomunista del Régimen propicia que comience a verse con otros ojos la situación del país en el nuevo mapa: Estados Unidos, en plena Guerra Fría con la Unión Soviética, influye para que se decreta el fin del bloqueo²², y comienza una época de apertura que permitirá que poco a poco vayan entrando influencias culturales externas.

Mientras, la situación dentro de nuestras fronteras propició que la poesía desarraigada cobrara un nuevo auge, dando lugar a lo que se conocería como poesía social. Tras oponerse a la ideología franquista y a los instrumentos culturales oficiales durante los años inmediatos de la posguerra, la necesidad de denunciar la realidad del país y las injusticias sociales a las que el sistema político había conducido durante este período movieron a unos cuantos poetas a unirse, con la intención de dar voz a los más desfavorecidos y transmitir a la sociedad un sentimiento de solidaridad²³. Una situación muy similar a la que una década después comenzará a verse en el mundo de la música con la nova cançó catalana, y durante los setenta con los primeros grupos *underground* y de rock duro, cuyas letras van a incluir mensajes muy directos de denuncia social.

Entre 1955 y 1962 las letras españolas se llenan de temas sociales, pero con un lenguaje muy claro y sencillo que tenía como finalidad llegar al máximo número posible de lectores que comprendieran su significado. Se huye pues de los juegos léxicos y sintácticos del postismo, así como de su carácter lúdico, empleando formas y contenidos mucho más sencillos y realistas. Ello supone una vuelta a la temática nacional (que no nacionalista), con un enfoque muy político y muy crítico, y donde el ansia de libertad está muy patente. Tres son los libros sobre los que se edificó la poesía social: *Historia del corazón* (Vicente Aleixandre), *Pido la paz y la palabra* (Blas de Otero) y *Cantos Iberos* (Gabriel Celaya)²⁴. No obstante, ya Dámaso Alonso puso la primera piedra diez

²¹ Algunos ejemplos de ello quedan bien recogidos en la web <www.musicasinlibertad.com> [consultado el 3-III-2011].

²² <www.historiasiglo20.org> [consultado el 3-III-2011].

²³ Fortuño Llorens, Santiago. *Poesía de la primera generación de posguerra*. Madrid: Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 2008. p. 84.

²⁴ Para lo referente a poesía social ver Fortuño Llorens, Santiago. *Op. Cit.* pp. 81-92. / Barrajón Muñoz, Jesús María. “La poesía social y la retórica del compromiso”. En Muelas Herraiz, Martín y Gómez

años antes con *Hijos de la ira* (1944), en cuyo primer verso (perteneciente al poema “Insomnio”), sin ir más lejos, se puede apreciar la violenta ruptura con todo tipo de formalismos a través de un lenguaje que no admite manierismo ninguno: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)”²⁵. Una frase que encajaría perfectamente en cualquier letra de rock duro y no extrañaría a nadie tanto por su forma como por su contenido. Se vuelve pues hacia el hombre y los problemas que le rodean; una poesía rehumanizada en el que tampoco faltan las referencias a la religión, pero una religión que mantiene una relación tensa y difícil con el hombre, que a su vez se rebela contra un Dios que no responde a sus expectativas. Un buen ejemplo de esto se observa en el poema “Lástima”, de Blas de Otero, en el que directamente hace un alegato a Dios para retarle y recriminarle su actitud ante los problemas que afronta el hombre:

Me haces daño, Señor. Quitá tu mano
de encima. Déjame con mi vacío,
déjame. Para abismo, con el mío
tengo bastante. Oh Dios, si eres humano,

compadécete ya, quita esa mano
de encima. No me sirve. Me da frío
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío
como tú. Y a soberbio, yo te gano.

Déjame. ¡Si pudiese yo matarte,
como haces tú, como haces tú! Nos coges
con las dos manos, nos ahogas. Matas

no se sabe por qué. Quiero cortarte
las manos. Esas manos que son trojes
del hambre, y de los hombres que arrebatas.²⁶

Esta misma temática será recurrente unos años más tarde en el rock y en el heavy metal, en el que además se atacará con especial dureza a la Iglesia como institución, y de la que no sólo se pondrá en duda su función y su responsabilidad social, sino que directamente se le acusará de valerse de su posición de privilegio para interferir en decisiones políticas e influir en la moral y educación de los ciudadanos, coartando sus derechos y libertad de expresión.

Hay dos grandes diferencias entre los poetas de la Generación del 27 y los adscritos a la poesía social: la primera es que, más que una forma de entender y acercarse a la poesía, en lo que se conoce como poesía social se agrupa la obra escrita por un grupo determinado de escritores, en un momento concreto de la historia de España; y la segunda es que mientras los autores de la Generación del 27 no dejan de

Brihuega, Juan José (coord.). *Leer y entender la poesía: Poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. pp. 73-89. / Carriedo Castro, Pablo. “Breve revisión de la ‘poesía social’ de la posguerra (1939-1975). Un ‘concepto de época’”. En *Estudios Humanísticos. Filología*. Nº 27. Universidad de León, 2005. pp. 43-62. / <www.auladeletras.net> [consultado el 4-III-2011] / <www.rinconcastellano.com> [consultado el 4-III-2011].

²⁵ Alonso, Dámaso. *Hijos de la ira*. Madrid: Espasa-Calpe. Colección Austral Poesía. 17ª edición, 2007. p. 85.

²⁶ De Otero, Blas. *Ancia*. Madrid: Visor Libros. Colección Visor de poesía. Vol. XII. 12ª edición, 1997. p. 49.

hacer poesía propiamente dicha, a los otros la búsqueda de un lenguaje cotidiano les lleva muchas veces a perder la forma estética y caer en el prosaísmo, de modo que si bien el contenido social queda claro, no lo es así con su obra como objeto estético²⁷. La pregunta es ¿de esta forma queda o se entiende mejor el mensaje? No, y precisamente eso fue lo que dividió a los poetas, llevando a esta corriente a perder fuerza en función de una nueva generación que prefería volver a la técnica literaria para expresarse; volver a dar importancia al acto de creación por sí mismo.

Durante los años sesenta la temática social y la preocupación ética por la situación del país se difuminan en favor de una escritura más personal en el contenido y más estética en el lenguaje y en la forma. Por una parte, la evocación de experiencias y vivencias personales comienza a inundar la obra de esta generación de escritores, alejándose de la corriente de existencialismo que venía siguiéndose desde el final del postismo. Así, se pierde el concepto de poesía como comunicación para pasar al de la poesía como experiencia. Ello no quiere decir que no haya preocupación por la situación socio-política, sino que se trata con una actitud más distante, escéptica e incluso irónica, que permite a los poetas desprenderse de sus propias emociones para abordar el tema. En ese aspecto el humor se hace un hueco en la obra literaria de esta década. Es una poesía más preocupada por el hombre que por el entorno, más individualista e intimista, donde lo cotidiano, la soledad, la marginación, la incomunicación e incluso el amor (desterrado de la poesía social) aparecen como referencias. Por otro lado, el lenguaje claro y directo se empieza a abandonar en pos de encontrar una mayor adecuación a la forma literaria, a la musicalidad de la obra, tratando de retomar la técnica aunque ello pudiera implicar una peor comprensión del mensaje. Se prefiere un lenguaje más personal que refleje mejor las vivencias de cada uno, pero esa búsqueda de rigor estilístico no implica la utilización de un lenguaje retórico, sino que se sigue empleando cierta familiaridad y coloquialismo como muestra de la naturalidad que persiguen. Ejemplos de esta nueva generación de poetas, denominado Grupo del 50²⁸, son José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Ángel González o Carlos Barral.²⁹

Haciendo un repaso de lo visto hasta ahora, cuatro han sido las influencias literarias sobre el rock que se han mencionado, cada una con sus características particulares.

La Edad de Plata, aunque queda más lejos en el tiempo y de forma muy indirecta, aporta fundamentalmente la inquietud cultural, el talento y la reacción de sus supervivientes tras la llegada de Franco al poder. Sus protagonistas fueron parte principal y activa de la cultura del primer tercio de siglo, influyendo a su vez en muchos

²⁷ Taléns. Jenaro. "Poesía Social I. Literatura española". En *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Ediciones Rialp, 6ª Edición, 1991. A través de <www.canalsocial.net> [consultado el 6-III-2011].

²⁸ También denominado *Generación del 50*, o *Grupo poético del 50*. Se emplea con mayor corrección el término *grupo*, puesto que en realidad son una serie de escritores y poetas independientes entre sí, y procedentes de lugares geográficos dispares, que coincidieron en el tiempo. No había entre ellos un estilo homogéneo.

²⁹ Ver Prieto de Paula, Ángel L. "Poetas de los cincuenta". En Prieto de Paula, Ángel L. (director). *Poesía española contemporánea*. Alicante, 2005. En <www.cervantesvirtual.com> [consultado el 25-II-2011] / <<http://rafaelsanchezferlosio.blogoo.es>> [Blog del escritor Rafael Sánchez Ferlosio. Consultado el 6-III-2011] / <www.auladeletras.net> [consultado el 4-III-2011].

de los que vendrían detrás; y fueron parte principal de la contracultura de posguerra, bien desde el exilio o desde dentro de la sociedad española, fomentando la apertura cultural negada por el Régimen y creando grupos artísticos de oposición al mismo.

El postismo ofrece, por encima de cualquier otra cosa, su actitud: una actitud de rebeldía, de oposición a las normas establecidas, de aprecio por la cultura y desprecio por cualquier tipo de imposición, de apertura hacia la novedad y las vanguardias, de solidaridad con todo lo que es diferente, y de provocación. No es indiferencia por el “qué dirán”, sino buscar la manera de que hablen, bien o mal, de su obra, de implicar a la sociedad. Además de la actitud, su apuesta por la libertad de expresión y su firme voluntad para luchar contra los prejuicios le otorgan un valor primordial como influencia del rock, que hará suya esta misma lucha desde su nacimiento hasta hoy, de forma especialmente cruda cuando se trata de heavy metal. Así mismo, su papel como aglutinador de vanguardias en un período en el que, por la situación política, no llegaban ideas nuevas desde el exterior, hizo posible que se mantuviera viva la llama de la culturalidad, amortiguando el retraso generado durante los primeros años de la Dictadura.

La poesía social contribuye, principalmente, con el ánimo de denuncia y de crítica contra el sistema y las injusticias sociales que éste ha generado; con el espíritu de narrar la realidad desde el lado más duro y difícil, así como con el lenguaje directo, sencillo y áspero en ocasiones, que no busca eufemismos para decir las cosas. La rebeldía del individuo contra un entorno y unas circunstancias que le han sido impuestas, contra una espiritualidad y un Dios con el que mantiene una relación tensa y difícil, unido a las ansias de libertad, va a ser uno de los pilares sobre los que se apoye el ideario rockero.

Del llamado Grupo del 50 hereda una visión de la parte más oscura de la vida, la marginación, la incomunicación y la duda existencial; en definitiva, de los problemas que rodean la vida del hombre de a pie. Una temática basada en la experiencia personal y en las vivencias cotidianas más que en la crítica social (que se torna menos visceral, pero más irónica y ácida). Esa rehumanización de la poesía entronca directamente con el espíritu rockero de los años setenta y el del heavy metal de los ochenta.

A partir de los años 60, especialmente desde la segunda mitad de la década, la literatura española se sumerge en un proceso de renovación que tiene como finalidad sacudirse el peso del existencialismo y el realismo social. Si ya el Grupo del 50 comenzó dicho proceso, llegará una nueva corriente que, amparada en la apertura cultural y todo lo que ello conllevaba, recuperará los postulados del postismo y dará un nuevo impulso tanto a las letras españolas como al conjunto de la cultura: los “novísimos”.

Los novísimos son conocidos por ese nombre gracias a la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, escrita por el crítico José María Castellet y publicada en 1970. Los nueve en cuestión son, por una parte, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez (“los senior”), y por otra, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero (“la Coqueluche”)³⁰. Fueron “seleccionados” por Castellet por su firme voluntad anticanónica y rupturista con todo lo que se venía haciendo en los últimos

³⁰ Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península. 3ª Edición, 2010.

años, y por su actitud eminentemente provocadora (en un paralelismo más que evidente con la aparición del postismo). Además, hay una característica importante común a todos ellos que conviene tener en cuenta: es la primera generación de poetas netamente de posguerra, ya que todos ellos nacieron en los años posteriores al fin del conflicto³¹. No obstante, sería injusto restringir el grupo de los novísimos a los nueve citados por Castellet, puesto que fueron muchos más los que contribuyeron con sus obras al mencionado proceso de renovación siguiendo las mismas directrices (como por ejemplo Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles o Luis Antonio de Villena entre otros tantos).³²

Son los albores de la sociedad de consumo en España, un momento de cambios donde lo novedoso comenzaba a convivir con la tradición; donde la férrea moral católica de la Dictadura se empezaba a ver sacudida por la irrupción de ideas importadas desde fuera; donde los medios de comunicación estaban cobrando un nuevo protagonismo, especialmente la televisión, que será fundamental para el desarrollo de la cultura de masas; donde el cine y la música americanas comenzaban a abrir un nuevo mundo a la juventud española, que poco a poco se convierte en parte protagonista de la historia, y sobre la que paulatinamente va a ir girando el nuevo mercado del ocio. Por lo tanto, se puede decir que España había entrado en un período en el que las influencias no fluyen en una sola dirección, sino que se crea un círculo en el que causa y consecuencia difuminan su línea divisoria, y en el que el resultado de las propias influencias las retroalimenta de forma continua.

La forma de escribir de esta nueva generación vendrá marcada por la libertad de forma, por el rechazo a la tradición inmediatamente anterior, por la influencia de los medios de comunicación y el acercamiento a la estética *camp* (no obstante, la estética *camp*, que encuentra su objeto estético en la exageración, en lo grotesco, lo artificioso e incluso lo afeminado, no será por su parte una influencia tanto del rock como del pop englobado dentro de lo que se conocería como *movida*). Su actitud era de completa rebeldía frente a la cultura española precedente, y no dudaban en criticarla en sus declaraciones públicas. Los novísimos preferían mirar a la literatura y las vanguardias europeas, principalmente las francesas y anglosajonas, y fruto de ello fue su tendencia hacia el culturalismo: sus obras se llenaron de referencias culturales, mitológicas, topográficas, y de citas y palabras de autores, artistas plásticos, músicos, actores, directores e incluso héroes de cine extranjeros en varios idiomas, de alusiones a los clichés de los *mass media* (incluyendo personajes de ficción) y de un léxico artificioso que en ocasiones dificultaba la lectura. Se alejaron completamente de la poesía social, de las vivencias personales e incluso de la propia identidad del poeta. Los sentimientos y la personalización de los sucesos se sacrificaron en pos de un renovado culto a la

³¹ *Ibíd.* pp. 15-18.

³² Al respecto hay diversidad de opiniones acerca de si todos estos autores deberían incluirse entre los novísimos, o constituyen uno o varios grupos aparte (aunque contemporáneos), como los denominados en algunas fuentes como *venecianos* (Ver Barella, Julia. “De los novísimos a la poesía de los 90”. En *Revista Matices* <www.matices.de>. [Consultado el 8-III-2011] / Prieto de Paula, Ángel L. “Los autores del 68 y la renovación poética”. En Prieto de Paula, Ángel L. (director). *Poesía española contemporánea*. Alicante, 2005. <www.cervantesvirtual.com> [consultado el 25-II-2011] / Lanz Rivera, Juan José. *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. (Capítulo IV: La generación del 68 a través de las antologías poéticas con carácter generacional)*. Tomo II. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense. Facultad de Filología. Departamento de Literatura Española, 1993. pp. 982-1009.

palabra. Y como en el postismo, buscaron posibilidades expresivas diferentes, dando mayor importancia al ritmo y la musicalidad de sus obras, cuidando (pese al verso y la forma libre de muchas de ellas) la estructura del texto y del discurso.³³

Se puede observar un buen ejemplo de ello en el poema de Pere Gimferrer “Arde el mar”:

Oh ser un capitán de quince años
viejo lobo marino las velas desplegadas
las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las barcazas
las pipas humeantes de los armadores pintados al óleo
las huelgas de los cargadores las grúas paradas ante el
 cielo de zinc
los tiroteos nocturnos en la dársena fogonazos un cuerpo
 en las aguas con sordo estampido
el humo en los cafetines
Dick Tracy los cristales empañados la música zíngara
los relatos de pulpos serpientes y ballenas
de oro enterrado y de filibusteros
Un mascarón de proa el viejo dios Neptuno
Una dama en las Antillas ríe y agita el abanico de nácar
 bajo los cocoteros³⁴

En él, además de su evidente musicalidad, se encuentran varias muestras del estilo culturalista: El “capitán de quince años” hace referencia a la novela homónima de Julio Verne Dick Tracy es el personaje de ficción creado en 1931 por Chester Gould para el periódico *Chicago Tribune*³⁵, hay referencias a la mitología griega (Neptuno), y topográficas (las Antillas). También elimina los signos de puntuación, en un ejercicio bastante habitual en la obra de estos poetas.

Pero no es el estilo en sí mismo la principal influencia de los novísimos sobre el rock. Lo verdaderamente importante para el rock español de todo este movimiento literario es que, por primera vez, se pueden ver conexiones entre varias disciplinas; especialmente los novísimos tuvieron mucha afinidad con las vanguardias extranjeras y con el pop, el rock e incluso el cine y los cómics, introduciendo en España una información que había permanecido inaccesible prácticamente hasta este momento.

De hecho, el rock anglosajón fue por sí mismo una influencia directa sobre los poetas novísimos, y existen referencias claras a este respecto. Por ejemplo, Leopoldo María Panero dedicó a los Rolling Stones su primer libro de poemas *Así se fundó Carnaby Street* (1970), en el que además el propio título homenajea a uno de los lugares más significativos de la cultura *mod* y *beat* durante los años sesenta, y entre cuyos visitantes habituales se encontraban los propios Rolling Stones o los Beatles. El aragonés Ignacio Prat llegó también a escribir un ensayo titulado *Los Beatles y la teoría del degreso jazzístico de Theodor W. Adorno*. Y Antonio Martínez Sarrión, en su libro *Una tromba mortal para los balleneros* (1970-73), tituló uno de sus poemas como el

³³ Castellet, José María. *Op. Cit.* pp. 38-44.

³⁴ Extraído de Castellet, José María. *Op. Cit.* p. 169.

³⁵ <<http://culturacomica.com>> [consultado el 11-III-2011].

cuarto álbum de estudio de Pink Floyd, *Ummagumma*, como tributo a la banda británica.³⁶

No hay que olvidar que se está haciendo referencia a la década de los setenta, que por entonces el rock anglosajón ya había traspasado nuestras fronteras, y los primeros grupos españoles que se pueden considerar antecedentes del rock duro ya habían dado sus primeros pasos hacía más de diez años. Evidentemente se trata aún de grupos nacidos en un ambiente que no era muy propicio para el rock and roll, que sobre todo hacían versiones de cantantes americanos, y que tenían que sobrevivir en unas condiciones muy peculiares (como por ejemplo teniendo que compaginar sus carreras como músicos con el servicio militar obligatorio, que a la larga se encargaría de acabar con las ilusiones de muchos de ellos).

La relación de estos grupos y músicos con los poetas novísimos no se limitaba a las menciones y citas varias de artistas foráneos, sino que se establecieron una serie de nexos entre unos y otros que alimentaban todo un entramado contracultural, y en el que también tomaban parte artistas de otras disciplinas (especialmente dibujantes colaboradores de muchos de los fanzines y revistas que comenzaron a aparecer, muchas de ellas gratuitas y de forma clandestina o “no oficial”, durante los años sesenta). Un ejemplo de ello puede ser el tema “Al amanecer los niños montaron en sus triciclos y nunca regresaron”, cara A de un single publicado en 1970 por el grupo catalán La Troupe³⁷, y que coge su nombre del poema de Leopoldo María Panero publicado en su obra *Así se fundó Carnaby Street*. O el poeta gallego Carlos Oroza, que uniendo ambas facetas acostumbraba a celebrar recitales con sus poemas, y que en 1975 grabó un single de contenido alucinógeno junto al grupo progresivo Eclipse, en el que recitaba (casi podría tratarse de la primera manifestación de rap en España) “Évame Malú” sobre la música, de marcado carácter rítmico y tribal.³⁸

Dejando a un lado toda esta conexión interdisciplinar, la otra faceta importante de los novísimos que influye en el primigenio rock español es la actitud beligerante y provocadora de sus poemas. A este respecto ya existe un antecedente en el postismo, recogido durante esta década por esta nueva generación de poetas. Si bien cuando dieron sus primeros pasos ya quedaba clara su posición respecto a la cultura precedente, fueron poco a poco cayendo en la autocomplacencia en su búsqueda de un lenguaje barroco y recargado, y esta actitud se vio relegada a una mera demostración culturalista, casi exhibicionista y snob, de términos, citas y anglicismos. No obstante, pasado el primer momento de su declaración de rebeldía y sus ansias por llamar la atención, muchos de ellos fueron moderando y limitando este manierismo, de modo que se recrudeció su enfrentamiento con el sistema. Un buen ejemplo de esta actitud “antisistema” figura en el “Poema para coros”, de Fernando Villacampa, que iba a ser publicado originalmente en 1965 en una antología, pero que no vio la luz hasta 1971

³⁶ García Lloret, Pepe. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid: Zona de Obras / SGAE, 2006. p. 28.

³⁷ No confundir con otro de mismo nombre radicado en Madrid y formado por militares americanos de la base aérea de Torrejón. El que se cita procedía de Barcelona, y era más bien una agrupación de varios músicos importantes de la escena barcelonesa del *underground*, como Toti Soler (Ver García Lloret, Pepe. *Op. Cit.* p. 110).

³⁸ García Lloret, Pepe. *Op. Cit.* pp. 140-141.

debido a un “secuestro” de la edición por parte del gobernador civil (el poemario, que se iba a titular *La generación de poetas aragoneses del 65*, pasó a ser conocido como la *Antología Secuestrada*)³⁹:

No he de callar, por más que deis despacho
a mi despecho con castos taponcitos.
No crujiré, aunque castiguéis mi lengua
con arpones, con moscas, denostándome.
He aquí, pues, que aunque avestruzaraísme
la oreja y todos mis pupitres,
no he de callar el hígado, al contrario
cantaré, cantaré en infinitivo:

Triste, triste el que no siendo idiota no hace nada.
Pobre, pobre el que trabaja mucho y cobra poco.
Mierda, mierda el que no es pacifista y tiene hijos.

Triste, triste aquel que dice coño y luego llora.
Pobre, pobre el que cobra el salario mínimo y no escupe.
Mierda, mierda la que está como quiere y es lesbiana.

Triste, triste el que no es impotente y lo parece.
Pobre, pobre el que tiene pezuña y se está quieto.
Mierda, mierda el que es apolítico y no orina.

Triste, triste el que sale a la calle y se enfrenta con la vida y sus cositas diariamente.
Pobre, pobre el que sufre muchísimo y no grita.
Mierda, mierda los que lamen el culo al empresario, al novio, al decano, al arzobispo.

Triste, triste el que sueña con grifos por la noche.
Pobre, pobre el que quiere ir al water y no puede.
Mierda, mierda al que es latifundista y luego duerme.

Tristes, tristes los que se llaman Triste de apellido.
Pobres, pobres los que se llaman Pobres de apellido.
Mierda, mierda los que se llaman Mierda de apellido.

Triste, triste el que da mucha risa y no lo sabe.
Pobre, pobre quien se ríe del prójimo y es prójimo.
Mierda, mierda el que estudia latín y no hace huelga.

Triste, triste la que tiene novio y no va al cine.
Pobre, pobre el que es escarabajo pelotero.
Mierda, mierda el que es más que otro y no le da vergüenza.

Triste, triste aquel que busca a Dios y se tropieza.
Pobre, pobre aquel que se enamora y además tiene catarro.
Mierda, mierda el que es mamífero y habla de Aristóteles.

³⁹ Negro Marco, Luis. “Benedicto Lorenzo de Blancas, poeta turolense del ‘niké’”. En *Xiloca*. Nº 26. Calamocha (Teruel), 2000. p.126. El poema fue rebautizado como “La Oca” en un libro posterior titulado *Juegos Reunidos*, publicado en 1971 (ver Monteagudo, José Ángel. “La generación poética aragonesa del 65”. En *Criaturas Saturnianas*, Nº 6. 2007. A través de <<http://amigoslibro.blogspot.com>> [web de la Asociación Aragonesa de Amigos del Libro. Publicado en la web el 28-I-2009. Consultado el 12-III-2011].

No callaría
no cesaría de tallar el grito,
pues aunque dispusieran hachas por la lengua,
aunque se organizara el silencio en cofradías,
aunque la erre se quedara en piedra,
no moriría el soplo que no muere,
no se hundiría el asco que no se hunde,
no cesaría el rayo que no cesa.

Porque la vida es triste, triste, triste.
Porque el hombre es pobre, pobre, pobre.
Porque este mundo es mierda, mierda, mierda.⁴⁰

Analizando el contenido del poema se observan muchos de los temas que tanto el rock urbano como el heavy metal van a tratar poco tiempo después en las letras de sus canciones: es contestatario, llama al levantamiento social contra los abusos de poder, mantiene una actitud desafiante e incluso incluye claras referencias al sexo, algo que podía ser un verdadero escándalo para una sociedad española completamente alienada por la labor realizada por el sector eclesiástico durante todos los años de la Dictadura (la frase “Triste, triste la que tiene novio y no va al cine” ofrece una idea de hasta qué punto la moralidad impregnaba la vida cotidiana). Villacampa denuncia todo esto, enfrentándose de lleno al sistema, y lanzando el guante para que fuera recogido por una juventud que poco a poco debía ir tomando consciencia de cuál era su papel en el proceso de cambio social, político y cultural. No cabe duda de que esta actitud se vería reflejada en los grupos de rock, especialmente los que surgieron durante la década de los setenta, y que situaron las bases para el nacimiento del heavy metal en el país.

Al igual que en el caso del postismo, los novísimos tuvieron una actividad corta en el tiempo, pero su influencia se haría notar en todas las generaciones de poetas posteriores, ya completamente inmersos en una espiral de cambios donde la transversalidad con otras disciplinas del ámbito de la cultura, como la música o las artes plásticas, era un hecho. A partir de ahora ya no se tratará sólo de poesía y literatura, sino de algo mucho más complejo, en el que entrarían en juego otras fuerzas que ayudarían a mover el peso que hasta ese momento había estado ahogando el desarrollo cultural del país, condenándolo a un aislamiento y a un retraso con respecto a los demás países europeos. El proceso de cambio pasaba por el rol cada vez más predominante que la juventud iba a tomar en la cultura española, reclamando para sí misma un protagonismo que les había estado negado hasta ahora. Y la música jugaría un papel principal en todo este panorama con la irrupción de la canción protesta, los cantautores y los primeros grupos de rock surgidos en suelo nacional.

En un artículo publicado en la revista *Triunfo* al hilo de una actuación del grupo Máquina!, Manuel Vázquez Montalbán se referiría a este hecho en los siguientes términos:

⁴⁰ Extraído de Monteagudo, José Ángel. *Op. Cit.*

Una urgente elaboración teórica ha relacionado todos los derivados del “pop” musical con un nuevo talante juvenil. La música de los jóvenes sería algo así como un medio, su medio, de comunicación y un contenido no menos peculiar a través del cual expresan su posición ante la vida: una inapelable llamada a la libertad y la felicidad. Es curioso que reivindicaciones tan abstractas tengan impedimentos tan concretos y que la música juvenil se haya convertido en sí misma en protesta, en alarmante protesta dirigida contra los oídos burgueses convencionales.⁴¹

Por primera vez los cimientos de la cultura del Régimen se estaban moviendo, y con ellos el predominio de las preferencias dictatoriales acerca de lo que debía ser el modelo de “cultura oficial”. La nueva música popular le había comido el terreno a la música de auditorio y de bandas militares, a la copla y a la canción ligera; una música popular renovada, hecha por los jóvenes para los jóvenes, basada en sus propias vivencias y adaptada al concepto social que la juventud empezaba a tener de sí misma. Es un nuevo modo de hacer música, que ya no se concibe al margen del contexto social: nace de una situación y unas condiciones determinadas para una masa social que vive en esa situación y en esas condiciones.

En el mismo artículo citado, Vázquez Montalbán continúa diciendo:

Esta digresión histórico-moral no empaña una valoración de Máquina, conjunto llamado todavía a reñir batallas contra la oreja de cartón piedra española, alimentada a base de Manolo Escobar, la Orquesta Filarmónica y la Banda del Empastre, en un mancomunado esfuerzo para abastecer la música convencional a todas las clases sociales.

Fue durante estos años, especialmente en los sesenta, cuando tuvo su mayor auge en España una corriente que había ido entrando de forma silenciosa desde la mitad de la década de los cincuenta, y no precisamente a través de la música: la psicodelia y el hippismo, auspiciados por el descubrimiento del LSD y su experimentación con él.

El ácido lisérgico (LSD) fue el gran protagonista de la psicodelia, que se fundamentaba en la plasmación física de las experiencias obtenidas durante los “viajes” con esta droga. Descubierta en 1938 por el químico Albert Hofmann, y probada por él mismo en 1943 con intenciones científicas para su aplicación en el campo de la medicina psiquiátrica, se observó que esta sustancia era más potente que cualquier otra administrada hasta el momento. Pero además había otro punto destacable: no creaba adicción y su toxicidad era extremadamente baja. Utilizado como enteógeno, el LSD provoca una estimulación de la imaginación. Hofmann lo describió como un estado agradable de embriaguez en el que podía observar imágenes fantásticas y caleidoscópicas de colores muy vivos⁴². Sus efectos se compararon con los de la mescalina, y se hicieron varios experimentos con animales y con pacientes esquizofrénicos. Los laboratorios incluso recomendaban a los terapeutas probar el fármaco ellos mismos para saber los efectos que podía provocar en sus pacientes. Visto de esta manera, el LSD no pasaba de ser un fármaco experimental para tratar trastornos psicológicos y psicóticos. Pero todo se desmadró cuando se empezó a consumir de

⁴¹ Vázquez Montalbán, Manuel. “Máquina, música progresiva y Oriol Regàs”. En *Triunfo*, Nº 424, año XXV. 18-VII-1970. p. 39.

⁴² Para ampliar información acerca del LSD se recomienda la lectura de Hofmann, Albert. *LSD. My Problem Child*. Nueva York: McGraw-Hill Book Company, 1980.

manera extramedicinal, generándose un conflicto político en Estados Unidos que llevó a tomar medidas: en 1962 se catalogó como “droga experimental”, prohibiendo su uso incluso para fines medicinales (pero no para investigaciones militares). En 1965 se empezó a penalizar como delito menor su producción ilegal y su venta, pero no su posesión. En 1966 los laboratorios Sandoz dejaron de comercializarlo, y en 1968 pasaría a estar catalogado como delito menor su posesión (y su venta como delito grave)⁴³. Sin embargo se siguió vendiendo y consumiendo de forma clandestina, y no se puede negar su papel en el desarrollo de nuevas tendencias contraculturales (ni por lo tanto su influencia sobre el rock, tanto fuera como dentro de nuestras fronteras).

Referirse a la psicodelia no implica hacerlo únicamente a su música: existe todo un entramado artístico que engloba diferentes disciplinas, desde la literatura hasta las artes plásticas. Como se ha mencionado líneas atrás, la cultura lleva implícito un sentido de transversalidad, y ya no puede entenderse al margen del contexto social. Los años sesenta vivieron un impulso social y cultural en España, en un intento por recuperar los años perdidos, los años de aislamiento y retardo con respecto a lo que acontecía en el resto de Europa. En ese sentido tuvo mucha importancia la influencia que Estados Unidos comenzó a ejercer sobre el viejo continente. El levantamiento a España del bloqueo gracias a la conveniencia militar del país norteamericano tuvo consecuencias a priori insospechadas: la inyección en el país de la cultura del rock and roll y del cine de Hollywood, a las que ahora además hay que sumar la corriente psicodélica, que alcanzó su punto álgido durante la segunda mitad de la década de los sesenta.

Si bien en Estados Unidos comenzó a hablarse de la psicodelia y el hippismo alrededor de 1967, en Europa, hacia 1965, ya podían contarse las primeras manifestaciones psicodélicas, que desde Holanda se iban extendiendo por el continente; desde las comunas alemanas (República Federal Alemana) hasta los países nórdicos como Dinamarca, Noruega y Suecia. Aunque posiblemente lo más significativo fuera su implantación en los países del bloque comunista, como Checoslovaquia, en donde Praga se erigió como auténtico centro de la cultura hippie hasta que, en la *Primavera de Praga* del 68, el ejército soviético invadió el país y puso fin al proceso aperturista que se estaba intentado llevar a cabo. Llama la atención el hecho de que países del Pacto de Varsovia (Hungría, Polonia e incluso Yugoslavia, que no pertenecía pero era cercano), con regímenes dictatoriales y que se sumaron a la invasión soviética, también albergaron (a espaldas de la cultura oficial) la psicodelia. Incluso la URSS tuvo su reducto hippie.⁴⁴

Pese a la situación política española, aquí también llegó la psicodelia; y lo hizo además en sincronía con el resto de Europa, lo que demuestra que algo estaba cambiando. A simple vista puede parecer que todo el tema del LSD le fue completamente ajeno, pero en España hay abundantes publicaciones científicas acerca de las propiedades de esta sustancia fechadas en la segunda mitad de los años cincuenta,

⁴³ VVAA. *Tipos de drogas y sus efectos*. Mexico. 2008. En <www.monografias.com> [consultado el 20-III-2011].

⁴⁴ García Lloret, Pepe. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid: Zona de Obras / SGAE, 2006. pp. 12, 17-19. Para todo lo referente a la entrada de la psicodelia y el hippismo en España, el libro de García Lloret es de lectura y consulta obligatoria debido a la gran cantidad de datos concretos que ofrece y la fiabilidad de sus fuentes.

prueba de que la experimentación con ella estaba más extendida en el país de lo que se podría pensar.

Parte de los poetas novísimos pueden contarse dentro de esta corriente, pero no sólo los poetas, ya que afectó a todas las áreas de la literatura y de las artes. Así por ejemplo, en el ámbito de la novela ya Rafael Sánchez Ferlosio anticipaba la psicodelia con *Industrias y andanzas de Alfanhui* (1952), el surrealista Fernando Arrabal publicaba novelas de contenido alucinógeno como *El entierro de la sardina* (1961), o incluso Camilo José Cela escribió obras como *María Sabina* (1965) u *Oficio de tinieblas 5* (1973). Julián Fernández Gutiérrez incorporó la psicodelia a la literatura de ciencia ficción con obras como *Yo he vivido en otros mundos* (1969), y se hicieron recurrentes temas como los mundos paralelos, el subconsciente o el absurdo mismo. Especial interés en este campo tendrá Mariano Antolín Rato, escritor y traductor que a comienzos de los setenta introdujo en España obras de autores *beat* como Kerouak o Burroughs además de las suyas propias, de carácter muy experimental, como *De vulgari Zyklon B manifestante* (1975). O José Manuel Álvarez Flórez, que trataría asuntos como la mitología y el espiritismo, y que junto a Mariano Antolín Rato tomaría parte activa en la incipiente cultura de los fanzines. No obstante Álvarez Flórez tendría más incidencia en años posteriores, incluso ya entrados los años 80.⁴⁵

En el campo de las artes escénicas la psicodelia se dejó notar especialmente en el teatro, con el surgimiento de diversas compañías de teatro experimental e independiente, muy influenciadas por las obras de autores como Antonin Artaud, Samuel Beckett o Ramón María del Valle-Inclán. La mayoría de ellas tuvo que enfrentarse con la maquinaria del Régimen, sufriendo la censura e incluso a detenciones por parte de la policía, debido principalmente a su carácter abiertamente combativo respecto a la Dictadura. Posiblemente el punto de partida lo pusiera la compañía Living Theatre, de Julian Beck y Judith Malina, que llegó a Barcelona en el año 67, y durante los setenta fueron proliferando autores y compañías autóctonas, entre las que se pueden citar a Els Joglars, Dagoll Dagom y Els comediants entre muchas otras. Para el mundo del rock no tendría más importancia que su actitud combativa si no fuera porque varias de ellas estaban estrechamente ligadas a la música. Un ejemplo fue Aguaviva, grupo folk-teatral que llegó a publicar siete Lp's. O los sevillanos Esperpento, autores de una serie de happenings basados en la obra *Antígona*, de Bertold Brecht, y que a finales del 68 comenzaron una gira durante la cual el grupo Smash, pionero del *underground*, les acompañó en algunas actuaciones haciendo de banda sonora.⁴⁶

Pero si en algo se hizo notar la psicodelia además de en la música, fue en la pintura. Es más: en España hubo antecedentes a esta corriente que son fuente de inspiración para artistas del resto del mundo, y por supuesto para todos los englobados dentro del movimiento psicodélico. A destacar Joan Ponç, que en los años inmediatos al final de la Guerra Civil ya cultivaba una pintura de contenido alucinógeno; y por supuesto Salvador Dalí, máximo exponente del surrealismo y auténtico maestro de la representación de imágenes procedentes del pensamiento irracional. Dalí fue clave para el surgimiento de las escuelas pictóricas del denominado *Realismo mágico*, e influencia

⁴⁵ García Lloret, Pepe. *Op. Cit.* pp. 24-27.

⁴⁶ *Ibíd.* pp. 29-30.

para otros artistas como Mati Klarwein⁴⁷, algunas de cuyas obras han servido para ilustrar las portadas de varios discos míticos de la historia de la música, como la de *Abraxas* (CBS. S 64087. 1970), de Carlos Santana, o *Bitches brew* (Columbia. GP 26 CS 9995. 1970), de Miles Davis. Además, Dalí tuvo relación directa con el mundo del rock, destacando especialmente su amistad con el cantante Alice Cooper (Vincent Fournier), al que conoció en Nueva York. El propio artista le realizó un holograma en el año 1973 titulado *First cylindric chrono-hologram. Portrait of Alice Cooper's brain* (en castellano se conoce como *Retrato del cerebro de Alice Cooper*), en el cual se veía una imagen del vocalista ataviado con una tiara y joyas por valor de dos millones de dólares (según palabras de Dalí⁴⁸) y con una estatuilla réplica de la *Venus de Milo* a modo de micrófono. Posteriormente Alice Cooper utilizaría un motivo del cuadro *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* (1940), del pintor ampurdanés, para la portada de su disco *Da Da* (Warner. 92-3969-1. 1983). El propio Alice Cooper ha comentado en alguna ocasión que ya intentaron obtener el permiso para utilizar una obra de Dalí como imagen de su primer álbum, *Pretties for you* (Straight. STS 1051 A. 1969), pero que no lo consiguieron (terminaron utilizando un cuadro de Ed Beardsley que Frank Zappa tenía en el salón de su casa), intentándolo de nuevo en 1983 para la publicación de *Da Da* (y obteniéndolo en persona del artista, que además aseguró que era un honor que su obra figurase en un disco del cantante americano).⁴⁹

Volviendo a lo anterior, algunas de las obras más representativas de la pintura psicodélica española son, por ejemplo, *Torero alucinógeno*, del mismo Dalí, o la serie realizada por Luis Arnáiz Salinas, Rafael García Crespo y Fernando San Martín Féliz sobre las obras literarias del escritor Fernando Arrabal.⁵⁰

Como se ha mencionado ya, la pintura psicodélica también estuvo estrechamente relacionada con el mundo de la música gracias al diseño de las portadas de los discos. Una buena portada es importante para que el contenido del disco sea más completo, de forma que no sea entendido únicamente como un documento musical, sino como un objeto artístico por sí mismo. Las portadas vienen a complementar el estilo de los grupos, reflejando de forma visual su carácter, y enriqueciéndolo. Durante la segunda mitad de los años sesenta las portadas se volvieron coloristas y se llenaron de efectos visuales, utilizando también fotografías (normales y en negativo) y collages. Varias compañías discográficas nacionales no quisieron perder el tren de la vanguardia del momento, y comenzaron a diseñar portadas de contenido psicodélico para sus grupos. Es el caso de los sellos Novola, Vergara, CEM o Sonoplay, de la casa Belter e incluso de las secciones españolas de las multinacionales Philips y RCA, que ilustraron de esta

⁴⁷ García Lloret, Pepe. *Op. Cit.* p. 35.

⁴⁸ Lo cuenta el propio Vincent Fournier (Alice Cooper) en una entrevista grabada en vídeo, y extraída de la página web <<http://elblogdebender.blogspot.com>> (Consultado el 22-III-2011. No se han conseguido los datos de los créditos, resultando imposible la identificación del autor de la entrevista y el año de realización).

⁴⁹ <www.sickthingsuk.co.uk> (web dedicada exclusivamente a noticias y datos acerca de Alice Cooper. Consultado el 22-III-2011). La obra de Dalí que se pretendía utilizar para la portada de *Pretties for you* era el cuadro *Geopoliticus child*. Ver también la entrevista que el periodista Rafa López realizó a Alice Cooper, en López, Rafa. "Alice Cooper: "si tienes que morir, hazlo ante tu público". En *El Faro de Vigo*. 26-XI-2010. <www.farodevigo.es> [Consultado el 22-III-2011].

⁵⁰ García Lloret, Pepe. *Op. Cit.* pp. 35-36.

forma discos de artistas como Los Brincos, Micky y los Tonys, Los Sirex, Los Faros, Massiel, Rocío Dúrcal, Patxi Andión, María del Mar Bonet, Los Géminis, Los Albas, Licia, Los Stop, Jess & James, Els 3 Tambors, Los Soñadores, Pop Tops, o los más rockeros e inmersos ya en el *underground* Los Canarios o Agua de Regaliz. Entre los autores de las portadas psicodélicas más significativas de la música española están, por ejemplo, Alberto Muñoz, Carlos J. Casado, Juan Genovés, los grupos Grog/Blau y Equipo Crónica, o Iván Zulueta y Pau Riba, ambos metidos ya de lleno en el *underground* (y en el caso de Pau Riba además como figura de la psicodelia musical, decorando las portadas de sus propios álbumes).⁵¹

Sin embargo, la forma más directa que tuvieron tanto la psicodelia como el incipiente rock nacional de llegar al público en general fue a través del cine. Los años sesenta supusieron un punto de inflexión para la industria cinematográfica española, que comenzó una renovación significativa en forma y contenido. La progresiva permeabilización que se estaba produciendo con respecto al cine europeo y americano tuvo como consecuencia una nueva forma de concebir las películas, que a su vez iban a servir como escaparate para los grupos españoles. En efecto, no fueron las películas de contenido alucinógeno las que más relevancia tendrían en el desarrollo musical del país, sino la nueva escuela de algo que se denominó *cine pop*, y en el que los grupos tendrían un protagonismo total.

El cine pop, como su propio nombre indica, tenía como tema fundamental el mundo de la música pop y de la diversión juvenil. Se estableció entonces una relación estrecha entre directores, grupos y cantantes en la que todas las partes salían beneficiadas: por un lado, los cineastas conseguían un argumento, unos protagonistas y una banda sonora que justificaran su trabajo, y por el otro los músicos conseguían hacer llegar su obra a mucha más gente, que además también podía verles a ellos. De este modo, muchos fueron los artistas que prestaron su imagen y su música para la gran pantalla, al igual que ya hicieran fuera de España referentes como los Beatles o The Monkees.

Entre los más solicitados estuvieron Los Bravos, que aparecieron en películas como *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1966) o *Dame un poco de amor* (José María Forqué, 1968); y Micky y Los Tonys, con *Megatón ye-yé* (Jesús Yagüe, 1965) o *Codo con codo* (Víctor Aúz, 1968); aunque la nómina es larga, incluyendo a artistas como Miguel Ríos, Los Relámpagos, Juan y Junior, Los Impala, Bruno Lomas, Massiel o Fórmula V entre otros tantos⁵². No sólo la presencia física fue importante, sino que también la música por sí misma jugó un papel principal en esta nueva forma de hacer cine. Las bandas sonoras incluían las obras de estos grupos, salieran o no actuando en la película, algo que también contribuyó a su difusión. El ejemplo más característico, por importancia del grupo y del cineasta, es la inclusión en 1967 del tema “Peppermint frappé”, de Los Canarios, en la película que lleva el mismo título, dirigida por Carlos Saura.⁵³

⁵¹ García Lloret, Pepe. *Op. Cit.* pp. 41-43.

⁵² *Ibíd.* pp. 44-45.

⁵³ Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. p. 30.

Por supuesto, la psicodelia también tuvo su representación en el cine patrio, bien a través de ambientación, de contenido argumental o musical. Algunas películas incluso contenían fragmentos de actuaciones de grupos. Es el caso, por ejemplo, de *Abuelo made in Spain* (Pedro Lazaga, 1968), en la que aparecen Los Gritos interpretando su tema “Veo visiones”; o *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Rovira Beleta, 1969), que además de la aparición de Serrat contiene imágenes del festival de la Isla de Wight, también de 1969. *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1967), incluye en su argumento la celebración de happenings y el consumo de LSD, además de la actuación de Los Relámpagos y de Luis Eduardo Aute. Incluso actores de la talla de José Luis López Vázquez aparecen en películas donde la cultura hippie está muy presente, como *Mi marido y sus complejos* (Luis María Delgado, 1969); o Alfredo Landa, Tony Leblanc y Concha Velasco en *Una vez al año, ser hippie no hace daño* (Javier Aguirre, 1969), cuyo título ya de por sí es significativo.⁵⁴

La psicodelia marcó un punto de inflexión en la cultura española, y fue clave para el despegue del rock nacional. Llegó en un momento en el que la Dictadura comenzaba a debilitarse, e influyó a toda la escena musical que intentaba despertar y sacudirse el peso de tantos años en los que cualquier atisbo de modernidad había brillado por su ausencia. Desde finales de la década de los sesenta un nuevo movimiento comenzaba a asentarse en el panorama cultural del país: el *underground*, que había dado sus primeros pasos bajo el abrigo de la psicodelia, y que iría tomando fuerza a principios de los setenta. Será precisamente con él cuando aparezcan en España los primeros precursores del rock duro y el heavy metal.

Pero antes de profundizar en el *underground* conviene hacer un repaso al panorama musical existente en España en los años previos. No tendría mucho sentido retraerse demasiado en el tiempo, puesto que la particularidad de la situación política y el desarrollo de los acontecimientos no permitieron mucha variedad en este sentido; y menos aún si lo que se buscan son influencias y antecedentes del rock duro de factura nacional.

Todavía durante los años cuarenta la música que se podía escuchar en España era la que hacía la Orquesta Nacional, las diversas orquestas municipales, agrupaciones de cámara, bandas militares y zarzuela. La música folclórica, con todas sus variantes regionales, suponía otra alternativa más popular. Era básicamente lo que el Régimen permitía, amén de ciertos cantantes de copla y canción ligera que, previo paso por el filtro de la censura, conseguían llegar al estrellato con el visto bueno de los cargos políticos. La música negra, el blues y demás géneros surgidos en Estados Unidos aún no habían llegado aquí, de modo que el espectro sonoro al que tenían acceso los españoles no albergaba muchos registros.

Hubo que esperar a la década de los cincuenta para que algo se moviera, y lo hizo gracias sobre todo al auge del tocadiscos portátil, que facilitaba la audición y difusión musical en casa y en los guateques, teniendo especial éxito entre los jóvenes. Surgieron entonces dos caminos diferentes para referirse a esta renovación musical: por un lado la canción ligera, y por el otro la aparición de los primeros grupos de pop y de rock.

⁵⁴ García Lloret, Pepe. *Op. Cit.* pp. 45, 47-48.

En el terreno de la canción ligera se produjo una convivencia entre lo que ya venía de antes, lo que llegaba desde fuera (América Latina fundamentalmente, aunque también de otros países como Italia o Francia) y lo que se empezaba a hacer en España por cantantes de nuevo cuño. Si se hace un recorrido por los más populares durante los años cincuenta, se encuentran figuras de la canción española como Antonio Molina, Rafael Farina, Pérez Prado, Pepe Mairena, Marifé de Triana, La niña de La Puebla, Manolo Escobar, La Paquera de Jerez, Joselito o Estrellita de Palma; solistas o agrupaciones como Antonio Machín, Lucho Gatica, Los cinco latinos, Elder Barber o Los tres de Castilla; y otros como Gloria Lasso, Monna Bell, Serenella, Pepe Baldo, Trío Guadalajara, las Hermanas Serrano, Luis Mariano o José Guardiola. La mezcla entre copla y canción española comenzaba a dar paso a baladistas y temas de corte festivalero, algo que los responsables de la cultura nacional no querían desaprovechar. Inspirándose en el Festival de San Remo, se decidió crear un festival autóctono que sirviera como plataforma de lanzamiento de nuevos valores de la canción, además de ayudar a atraer el turismo a nuestras costas. De esa manera surgió, en 1959, el Festival Internacional de la Canción de Benidorm⁵⁵, al que siguieron otros de importancia menor en otras localidades, y gracias al cual emergieron figuras como Marisol, Raphael o, sobre todo, Julio Iglesias. Los sesenta fueron muy fructíferos en este campo, e incluso Massiel y Salomé consiguieron ganar el Festival de Eurovisión en 1968 y 1969 respectivamente, situando a España en el centro del campo de la canción ligera.

No obstante, es la otra vertiente la que interesa para este estudio: el nacimiento del pop y del rock en España, auspiciada por la entrada en el país del rock and roll procedente de Estados Unidos, así como de otros ritmos norteamericanos y británicos. Como es de suponer, hubo que esperar a que llegaran las influencias externas para que los cantantes de pop y de rock dieran sus primeros pasos. Y es que aquí no había nada, musicalmente hablando, en lo que poder fijarse para crear este nuevo tipo de música de forma efectiva.

Contrariamente a la creencia popular, los primeros grupos nacionales nacidos bajo la influencia de la cultura anglosajona fueron de rock and roll. Fue en 1957 cuando Los Estudiantes, el primer grupo de rock and roll del que se tiene constancia en España, inició su carrera en Madrid, con un repertorio basado en versiones de artistas como Carl Perkins, Elvis Presley, Ritchie Valens, Chuck Berry, The Platters, Gene Vincent, Ricky Nelson o The Shadows⁵⁶. Era la primera vez que las guitarras eléctricas tomaban protagonismo en el país, y aquella nueva propuesta encendió una mecha que iría prendiendo poco a poco entre la juventud española. Pese a la Dictadura, algunos programas de radio en emisoras como Radio Internacional o Radio Madrid dieron cobertura a este nuevo tipo de música, y desde principios de los sesenta se comenzaron a programar actuaciones en recintos como el Circo Price o el auditorio del Colegio Calasancio, y sus famosas matinales de los domingos.⁵⁷

⁵⁵ Fernández, Lluís. “Cuando Benicàssim era Benidorm. El origen de los festivales de la canción”. En *La Razón*. 24-VII-2011. <www.larazon.es> [Consultado el 26-III-2011] / <www.arrakis.es> [consultado el 26-III-2011].

⁵⁶ Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock. Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: SGAE, 2002. p. 27.

⁵⁷ *Ibíd.* p. 31.

No tardaron en aparecer alternativas a Los Estudiantes, que en poco espacio de tiempo se vieron compitiendo con otras bandas sobre los escenarios. Los primeros en hacerlo fueron Los Pekenikes, que comenzaron su andadura en 1959, aunque más centrados en composiciones instrumentales propias.

Existe la teoría extendida de que el rock en España surgió de las clases bajas y obreras, de que fue una respuesta contra la cultura de la clase alta conformista con el Régimen, pero sin embargo hay una característica común a todas estas primeras bandas del rock and roll patrio que viene a desmentir dicha afirmación: ninguna procedía del proletariado, sino de gente acomodada de clase media. En efecto, los primeros grupos nacieron en los salones de los colegios, institutos y clubes de estudiantes, como el club Apóstol Santiago (Los Estudiantes; Micky y Los Tonys), el instituto Ramiro de Maeztu (Los Pekenikes), el colegio de La Sagrada Familia (la “SAFA”, como era conocida entre los estudiantes, de donde salieron Los Teleco o Los Diablos Negros), o el club Ales (The 4 jets) por citar unos cuantos. Otros incluso se formaron o se dieron a conocer a través de programas de radio, como Los Relámpagos (en el programa “Que ruede la bola”) o The Rocking Boys (desde Radio España)⁵⁸. Y el hecho de que se dedicaran al rock respondía más bien a un asunto de inquietud musical, como respuesta a una necesidad cultural, y no como oposición a los gustos de la Dictadura. Las clases bajas de la sociedad no estaban en esa época como para comprar instrumentos musicales; ni siquiera discos que, de hecho, prácticamente no se podían conseguir en ninguna tienda, y había que traer de fuera (lo que implicaba viajes al extranjero, o conocer a alguien que hubiera viajado y los trajera en su maleta). Casi se podría decir, por tanto, que el rock primigenio en España fue un asunto de gente con dinero. Muestra de ello era el público que asistía a los primeros conciertos de Los Estudiantes o Los Pekenikes, formado en su mayoría por universitarios o niños ricos⁵⁹. No se puede decir lo mismo del rock que se haría más de una década después a raíz del *underground*, puesto que, como se verá más adelante, tanto la situación socio-económica del país como la motivación y mentalidad para componer y entender el rock cambiarían de forma sustancial con el paso del tiempo.

Otra característica de estos primeros grupos venía implícita en su repertorio: además de las versiones en las que todos ellos se apoyaban, muchos hicieron uso de temas populares del cancionero español adaptados a su forma de entender la música. Así, por ejemplo, Los Estudiantes utilizaron el “Romance Anónimo”, una obra para guitarra clásica conocida en España popularmente como “Juegos prohibidos”, y la rebautizaron como “Me enamoré de un ángel”⁶⁰, Los Pekenikes adaptaron “Los cuatro muleros”⁶¹ a su estilo instrumental, o Los Relámpagos grabaron a su modo la “Danza del fuego”, de Falla, o “Recuerdos de La Alhambra”, de Tárrega⁶². Son sólo algunos

⁵⁸ Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* pp. 28, 35, 42, 58, 61, 63, 68, 82.

⁵⁹ A este respecto resulta interesante la lectura de la entrevista a Micky y los Tonys en la revista *Ruta 66* (Kolega. “Ye-yés y garajeros, siempre los primeros”. En *Ruta 66*. Nº 51. Mayo 1990. p. 32).

⁶⁰ En Los Estudiantes. *El Rock and Roll de “Los Estudiantes”*. Philips, 428 230 PE. 1960.

⁶¹ En Los Pekenikes. *Los cuatro muleros/Vete ya/Mírame/El soldado de levita*. Hispavox, HH 17-285. 1964.

⁶² En Los Relámpagos. *La danza del fuego/Canción española de “El niño judío”/Recuerdos de la Alhambra/Canción del vagabundo de “Alma de Dios”*. Zafiro/Novola, ZN-45-2. 1966.

ejemplos, pero que dan una idea de cómo la cultura nacional tuvo participación en un estilo que no tenía nada que ver con lo que se había escuchado en el país hasta la fecha. Por un lado fue una forma de ganar público, ya que el idioma era un asunto capital (en España no se hablaba inglés, y el público quería entender la letra de las canciones), así que una solución pasaba por traducir los temas de fuera y otra por hacer versiones instrumentales. En el caso de éstas, se necesitaba además captar la atención de un público potencial que desconocía, en su inmensa mayoría, los éxitos que llegaban del mundo anglosajón, así que la opción de adaptar parte del repertorio autóctono explotado durante tantos años por las bandas y orquestas no era nada descabellado. Por otro lado era una forma de esquivar la reticencia y sospechas del franquismo hacia la nueva música de los jóvenes, que ya en Estados Unidos había levantado polvareda entre la clase más conservadora. En ocasiones fueron las propias compañías de discos o los productores los que propusieron grabar este tipo de composiciones, con el objeto de asegurarse mejores cifras de ventas.

El circuito de locales en los que actuaban estos primeros grupos de rock lo integraban prácticamente en su totalidad los salones de colegios, colegios mayores, institutos, clubes de estudiantes y algún que otro teatro. Así, lo más habitual para asistir a sus conciertos era acudir a sitios como el Ramiro de Maeztu, la SAFA, el colegio Calasancio, el colegio Maravillas, el colegio mayor San Javier, el club Apóstol Santiago, el Club de Campo de Torreldones, el club Consulado, el club Parnaso o el club Nikas. Entre los teatros hay que destacar especialmente el teatro circo Price, en el que se hicieron multitud de festivales, el teatro cine Alcalá y el teatro Maravillas.⁶³

Los festivales del Price, de hecho, tuvieron una importancia capital para el rock español. Gracias a la iniciativa de los hermanos Nieto (José y Miguel Ángel), y al precio de diez pesetas de la época, entre el 18 de noviembre de 1962 y mayo de 1963 se celebraron una serie de galas matinales los domingos que sirvieron de escaparate a todas las bandas y artistas emergentes del país. Por ellas pasaron grupos como Los Estudiantes, Los Pekenikes, Los Relámpagos o Micky y Los Tonys; pero no sólo radica en ello su importancia, sino que desde este momento da comienzo toda una cultura de prensa musical dedicada al rock, y las compañías de discos, que hasta el momento se habían centrado en productos destinados a un público adulto, se dan cuenta de la nueva cuota de mercado que tienen delante. Será entonces cuando empiecen a ofrecer contratos y grabaciones de discos a todos estos artistas jóvenes que vendrán a cubrir la demanda cada vez más creciente de rock and roll. La radio hizo el resto, y la música rock, hecha por y para los jóvenes, se instauraría definitivamente en España con todas las peculiaridades que ello conllevaba (artistas muy jóvenes, permisos de los padres para poder tocar, ensayar y dar conciertos, el servicio militar que tantas carreras prometedoras se llevó por medio, y un largo etcétera de elementos extramusicales). Por desgracia, una gran parte de la sociedad aún no estaba preparada para esta explosión de nueva cultura, y los sectores más reaccionarios se encargaron de que el gobierno del Régimen clausurara los festivales de música moderna del Price por desorden público.

⁶³ En la prensa de la época se publicaban con relativa regularidad las convocatorias y los carteles de muchos de los eventos celebrados en los teatros, salas y clubes. En otras fuentes se pueden encontrar algunos de los carteles que anunciaban las actuaciones en colegios mayores. Salvador Domínguez, a lo largo de las páginas de su libro *Bienvenido Mr. Rock*, hace un buen seguimiento de todos ellos (ver Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock. Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: SGAE, 2002).

Fueron ocho meses, pero suficientes para plantar una semilla que crecería fuerte con el paso del tiempo.⁶⁴

Queda claro que el ámbito de los primeros grupos de rock españoles era el estudiantil, y a partir de ahí se fue extendiendo hacia el resto de la población, completando de esa manera la masa social a la que iba dirigido el nuevo estilo de música. No obstante aún se evitaba la palabra rock de cara a la oficialidad, y en los carteles se sustituía por expresiones como “música ligera”, “música moderna” o directamente no se citaba nada (eslóganes como “gran festival” eran los más utilizados por los teatros en el momento de programar conciertos con grupos de rock). Es más: incluso a los grupos todavía se les denominaba en ocasiones “orquestas” o “conjuntos”⁶⁵, fruto de la herencia franquista y del temor al “qué dirán” desde los estamentos culturales de la Dictadura.

Antes de 1960 el rock ya era un fenómeno nacional, y a las bandas surgidas desde Madrid se sumaron otras nacidas, especialmente, en Barcelona y Valencia siguiendo el mismo patrón musical (versiones y algunas composiciones propias). Ambas ciudades se convirtieron rápidamente en la segunda y tercera piezas del rompecabezas geográfico⁶⁶, especialmente gracias a grupos como el Dúo Dinámico, Los Sírex y Los Mustang la primera, y Los Milos y Los Pantalones Azules la segunda. En menos de tres años desde la aparición de Los Estudiantes se habían multiplicado los grupos a lo largo de la Península, lo que viene a demostrar que no fue un fenómeno local sino de todo el país. Lo que parece evidente es que los centros neurálgicos para su desarrollo estuvieron situados en las grandes ciudades, puesto que es allí donde existían los medios necesarios para ello (tiendas de instrumentos, salas de conciertos, emisoras de radio y estudios de grabación sobre todo), además de que la concentración demográfica también facilitaba una mayor posibilidad de aparición de nuevos artistas.

Toda esta oleada cultural no hubiera sido posible sin el apoyo de la radio, que ayudó a que la música americana entrara en las casas de los españoles e influyera en los gustos musicales de la población más joven. El objetivo no era la aparición de grupos de rock and roll patrios, sino la difusión de un género que fuera de España estaba arrasando; pero obviamente los disc jockeys jugaron un papel primordial en el desarrollo de una escena autóctona y en la posterior difusión de sus obras. Entre los pioneros de la radio musical española es de ley reconocer su labor, entre otros, a gente como Bobby Deglané (chileno afincado en España, que presentaba *Cabalgata de fin de*

⁶⁴ Aún se conservan los carteles de los festivales, en los que hay mucha información de primera mano. La campaña contra las matinales del Price estuvo orquestada desde el Diario Pueblo, que el 26 de febrero de 1963 publicó una foto con el titular “Twist en las calles de Madrid”, con un texto en el que se criticaba esta actitud por gamberrismo. Ver “Mitos y leyendas del Pop español. Las matinales del Price”. En <<http://foros.abc.com>> [consultado el 6-IV-2011] / Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* p. 32 / J.G.D. “La explosión del Twist”. En *Triunfo*. Nº 27. Año XVII. 8-XII-1962. pp. 22-25 / Manrique, Diego A. “Los 25 momentos del Rock español”. En *Rolling Stone*. Nº 157. 2004. <www.rollingstone.es> [consultado el 6-IV-2011] / “Teatro Circo Price”. En *¿Te Acuerdas?* RTVE. 18-XI-2010. <www.rtve.es> [Consultado el 6-IV-2011].

⁶⁵ Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* pp. 56-57. Es interesante observar los diferentes carteles reunidos en estas páginas por el autor, en los que se puede apreciar lo que se menciona en estas líneas.

⁶⁶ Consecuencia principalmente del factor demográfico y del nivel de apertura socio-cultural de ambas ciudades.

semana en Radio Madrid), Raúl Matas (Radio Madrid, con su *Discomanía*), Pepe Palau (Radio Madrid), José María Requena (Radio España, con *Escaparate de éxitos*), Ángel Álvarez (La voz de Madrid, con *Caravana musical*), Joaquín Soler Serrano (Radio Barcelona, con *Fantasia y El show de las dos*), Luis Arribas Castro (Radio España – Barcelona-), Luis del Olmo (Radio Juventud, con *Club del ritmo*), Tomás Martín Blanco (Radio Madrid con *El trotadiscos* y, sobre todo, *El gran musical*), Miguel Ángel Nieto (promotor de las matinales del Price; Radio España, con *Nosotros los jóvenes*), Ernesto Lacalle (Radio Intercontinental, con *Boite*), Juan José Lorenzo (Radio Juventud, con *Festival del disco*) o Miguel de los Santos (Radio Intercontinental, con *Escala de la fama*)⁶⁷. Todos ellos contribuyeron con sus respectivos programas a que los jóvenes españoles tomaran contacto con el rock and roll y la música norteamericana, y desde muchos de ellos salieron gran parte de los grupos que serían pioneros del primer rock nacional.

Le década de los sesenta no hizo sino confirmar la tendencia al alza de la juventud como nuevo sector de mercado, y por lo tanto la apuesta de las compañías y la industria del ocio por el rock y la “música moderna” en general. Las bandas de rock continuaban haciendo versiones de las estrellas americanas, aunque cada vez más apostaban por sus nuevas composiciones (no obstante como se ha comentado líneas atrás, de vez en cuando se dedicaban a hacer versiones de clásicos del cancionero popular español, bien por imposición de las compañías de discos, o bien en un intento por abrirse a nuevas franjas de público). Pero no solamente era la música americana la que llegaba a oídos de nuestros artistas, sino que también poco a poco la escena nacional se fue haciendo permeable a otras tendencias que llegaban de Europa, bien desde Gran Bretaña, o bien desde Italia y Francia, donde se estaba fraguando un nuevo movimiento: la música ye-yé.

Y si durante los cincuenta hubo una separación entre los cantantes de música ligera y los de rock and roll, durante los sesenta de nuevo se produjo una ruptura en el plano musical entre los que continuarían por el camino del rock and roll más clásico y los que se dejarían seducir por la música ye-yé (y que a la larga serían la principal influencia para los grupos de pop).

La música ye-yé llegó a España procedente de Francia, desde donde el programa de radio *Salut les copains* se encargó de popularizarla, apoyado en intérpretes como la jovencísima Frances Gall⁶⁸. Se puede decir que la música ye-yé tomaba una buena parte de la canción melódica y la fusionaba con la fresca rítmica del rock and roll, del soul y de otros estilos americanos como el twist para conformar un género híbrido pero al mismo tiempo más suave que el rock. Fue una nueva moda musical encabezada (por primera vez) por mujeres, frente al rock and roll, que suponía una manifestación netamente masculina. Además, la música ye-yé impuso una nueva forma de bailar, completamente individual (lo que aquí se empezó a conocer como “baile suelto”). En Francia venía representada por cantantes como Frances Gall, Jane Birkin o Petula Clark, y en otros países como Italia por Rita Pavone, que tuvo mucha fama dentro de nuestras fronteras. Ya en territorio nacional tuvo mucho auge en la segunda mitad de la década, gracias especialmente a los guateques celebrados en las casas. Entre los artistas ye-yés

⁶⁷ Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* pp. 123-125.

⁶⁸ <<http://eurosongcontest.phpbb3.es>> [consultado el 8-IV-2011].

estaban cantantes como Marisol, Karina, Gelu o Concha Velasco. Incluso Massiel, que en 1968 ganó el Festival de Eurovisión con la canción “La, la, la”, compuesta por el Dúo Dinámico. Pero no sólo fueron mujeres las representantes del género, ya que aquí destacaron también grupos como el mencionado Dúo Dinámico, que con el tiempo pasaron del rock and roll clásico a componer temas mucho más melódicos, Los Brincos, Fórmula V o Los Diablos. Es complicado concebir la música ye-yé como un estilo musical propiamente dicho, puesto que no hay unas características comunes claramente identificables para todos los artistas. Rítmica, de carácter desenfadado, con una temática que abordaba el amor, la fiesta e incluso el verano, que evitaba en lo posible meterse en consideraciones de corte político, social o de protesta, y de claro signo juvenil (podría decirse que incluso adolescente); son los rasgos ye-yé más evidentes. Es por ello por lo que al menos en España se vio más como una moda que como un género musical, abarcando artistas que iban desde la cantante melódica con aspecto aniñado hasta los grupos responsables de las denominadas “canciones del verano” (no en vano la música ye-yé es muy prolífica en este tipo de composiciones). El éxito ye-yé llegó hasta disciplinas como el cine, que aprovechó su tirón comercial para lanzar películas en las que los protagonistas eran los propios artistas. Ejemplos de ellos son *Megatón ye-yé* (Jesús Yagüe, 1965), protagonizada por Micky y Los Tonys; *Codo con codo* (Víctor Aúz, 1968), con Micky y Los Tonys, Bruno Lomas y Massiel; o *A 45 revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1969), con Fórmula V⁶⁹. Todas ellas títulos imprescindibles del cine español de los sesenta.

A pesar de todo, la música ye-yé no es más que una mera anécdota en el camino que interesa para analizar el nacimiento y desarrollo del *underground*, el rock urbano y el heavy metal en España. Fue la otra vertiente, la del rock and roll clásico, la que continuaría el camino que ya empezaran años atrás Los Estudiantes, y la que conduciría paulatinamente hacia estos géneros.

Y a la cabeza de esta nueva generación de grupos de rock estaba Lone Star, una banda de Barcelona formada en 1960, pero que alcanzaría el éxito en 1964 con su versión de “La casa del sol naciente”⁷⁰. Lone Star se adentró en las sonoridades del rhythm & blues y, posteriormente, en las del jazz, confiriendo a su estilo la originalidad y la experiencia que se antojaban necesarias para seguir manteniendo la frescura del rock, género en el que destacaron especialmente a partir de su disco *Spring 70* (EMI Odeón. J 062-20.176. 1970) y de los tres siguientes: *Es largo el camino* (Unic / Ekipo. 5506-VS. 1972), *Adelante rock en vivo* (Unic / Ekipo. 5507-VS. 1973) y *¡¡Síguenos!!* (Diplo. DPL-6000. 1976). De hecho, esta nueva hornada de bandas se movería de forma natural entre el rock and roll y el rhythm & blues, poniendo su punto de mira dentro de Europa, y más concretamente en lo que se estaba haciendo en Londres por parte de artistas como The Beatles, The Rolling Stones o The Pretty Things.

No se debe perder de vista que, a mediados de los sesenta, la situación de España con relación al resto de Europa estaba cambiando en forma de un mayor aperturismo. Pero un aperturismo relativo, visto con recelo, que buscaba fomentar el turismo pero teniendo bien controlado cualquier producto que pudiera entrar y poner en peligro los

⁶⁹ García Lloret, Pepe. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid: Zona de Obras / SGAE, 2006. p. 44.

⁷⁰ Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* p. 185.

valores que promulgaba el Régimen. Es la época en la que Torremolinos, Benidorm o Marbella empezaron a ser símbolos del turismo nacional, y que tan bien reflejada queda en las películas en las que las suecas volvían locos a los personajes interpretados por José Luis López Vázquez; la época de auge del “macho español”; la de Fraga bañándose en Palomares para demostrar que la fuga radiactiva no había afectado a nuestras playas; la del famoso “Spain is different”. Pero también la de la llegada de los Beatles a Madrid y Barcelona (julio del 65), y que no fue tan bien publicitada por los organismos publicitarios de la Dictadura.

Y ese aperturismo irremediablemente llevó a que entraran en España las tendencias culturales europeas, rompiendo el cerco que hasta el momento había impedido un mayor contacto de nuestros músicos con el centro neurálgico del continente, y facilitando la entrada de discos que antes tenían que llegar por encargo o casi por contrabando con las bases militares. Lone Star personificaron ese mayor contacto a través de sus actuaciones con The Animals, y con su actuación a bordo del portaviones americano John F. Kennedy en 1972⁷¹, estableciéndose como la referencia nacional del *beat*. En las letras de canciones como “Mi calle” o “Quiero vivir con libertad” se observan muchos de los elementos que incorporarían los grupos de rock urbano unos años más tarde, como la narración de lugares, de tareas y de la vida cotidiana, del barrio o de la ciudad, entre la denuncia, el orgullo y la nostalgia:

Vivo en un lugar
donde no llega la luz.
Niños se ven
que van descalzos sin salud.

Por la estrecha calle
algún carro viene y va,
y cuando llueve
nadie puede caminar.

Mi calle tiene un oscuro bar,
húmedas paredes,
pero sé que alguna vez
cambiará mi suerte.

(“Mi calle”. Lone Star)⁷²

Barcelona se erigió como el centro de esta nueva oleada de grupos cercanos al *r&b*, y desde allí surgieron un buen número de bandas que, paralelamente a Lone Star, contribuyeron a dar un nuevo impulso al rock español. Una de ellas fue Los Gatos Negros, muy influenciada por el repertorio de The Yardbirds, Wilson Pickett, James Brown, The Beatles, Ray Charles o Chuck Berry entre otros muchos, y que se formó en 1959 (aunque no alcanzaría su auge hasta varios años más tarde). Sería de las primeras en hacer una gira por el extranjero, por países como Dinamarca y Suecia (en 1969).⁷³

⁷¹ Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* pp. 186, 189.

⁷² En Lone Star. *Mi calle / Thinkin' of you*. EMI / La Voz de su amo. VSL-111. 1968.

⁷³ <www.myspace.com/losgatosnegrosbcn> web oficial de Los Gatos Negros, en activo hasta 2014. [Consultado el 9-IV-2011].

El lado más rockero lo pondrían Los Salvajes y Los Cheyennes, también de Barcelona, que aunque estaban metidos de lleno en el *r&b* influenciado por la escena londinense, no escatimaban en chulería y buenas dosis de humor en sus letras, amén de un sonido más áspero que el del resto de contemporáneos. En el caso de Los Cheyennes además jugaba el factor visual, ya que fueron los primeros en llevar el pelo largo en un momento en el que no era lo “correcto”⁷⁴. Ambos son grupos fundamentales para entender la aparición del rock urbano de los setenta, especialmente de la vertiente que se vendría a denominar *garaje rock*. Canciones como “Soy así”, “Es la edad” o “Mi bigote” de Los Salvajes, o “Borrachera” y “Conoces el final”, de Los Cheyennes, son auténticas declaraciones de principios frente a la opinión pública:

Con patillas largas,
estrecho pantalón,
un jersey a rayas
aunque llame la atención.
Soy así, soy así,
soy así.

(“Soy así”. Los Salvajes)⁷⁵

Cabellos cortos, largos, qué más da.
La inteligencia se mide por algo más.
Yo lucho y trabajo, y tengo mi ilusión.
Y si el barbero se enfada
no encuentro la razón.
Es la edad.

(“Es la edad”. Los Salvajes)⁷⁶

Un caso aparte fue el de Los Ídolos, grupo surgido en Las Palmas de Gran Canaria y que se decantó por el *r&b* y por el soul. Empezaron siendo Los Diablos del Rock, cambiándose el nombre poco después. Es un caso aparte por su localización, apartado de las grandes ciudades de la Península, y por su estilo, diferente al de sus bandas. En realidad era cuestión de tiempo, ya que las Islas Canarias eran un puerto franco, y eso implicaba un contacto directo con la cultura de otros países, traducándose en una mayor facilidad para la entrada de influencias y de material que de otra forma hubiera sido complicado conseguir (por ejemplo discos americanos o ingleses). Además, la exención de impuestos facilitaba la compra de instrumentos, abaratando los costes que conlleva comenzar a tocar con un grupo. Después de actuar por las islas, el grupo fue a Madrid, Barcelona y Sevilla, para volar directamente a Estados Unidos y convertirse en The Canaries, donde se empapó aún más del soul americano. A su

⁷⁴ Ver MiguelCt. “La Historia del Rock español III: Los chicos malos del Rhythm & Blues”. En *Guitarristas*. 17-XI-2010. <www.guitarristas.info> [consultado el 10-IV-2011].

⁷⁵ En Los Salvajes. *La Neurastenia / Soy así / Corre, corre / These boots are made for walking*. Regal/EMI, SEDL 19.507. 1966.

⁷⁶ En Los Salvajes. *Todo negro / Una chica igual que tú / Es la edad / Que alguien me ayude*. Regal/EMI, SEDL 19.522. 1966.

regreso se convirtió en Los Canarios, pasando a formar parte fundamental del *underground* y de la historia del rock nacional.⁷⁷

En Madrid se tardó algo más en asimilar la tendencia del *r&b*, aunque de allí salieron bandas que brillaron con luz propia, como Los Silver's y, sobre todo, Los Shakers. Los Silver's posiblemente pasarán a la historia del rock español por ser los primeros en utilizar doble bombo en la batería. No llegaron a grabar disco, pero se labraron reconocimiento entre el público extranjero gracias a sus actuaciones en Torremolinos, en el club *El Grotto*, apareciendo incluso en la prensa inglesa (que les citó como abanderados del "Spanish Sound"). Los Shakers contaban con el aliciente de ser hijos y sobrinos del realizador cinematográfico José Luis Sáenz de Heredia, aunque no por ello han pasado a la historia, sino por méritos propios. En 1965 llegaron a actuar abriendo para The Beatles, y fue uno de los grupos indiscutibles del *r&b* patrio.

Aún llegaría otra oleada de bandas entre 1965 y 1970 para dejar bien asentado el rock y el *r&b* en España, algunas de ellas de las más importantes que han dado dichos géneros en suelo nacional. Capitaneadas por Los Bravos, surgieron grupos como Los Pasos y los Pop Tops, y poco después Los Grimm, Los Íberos, Los Buenos o Los Mitos.

De todos ellos Los Bravos fueron protagonistas indiscutibles, llegando a tener mucha fama fuera de nuestras fronteras. Ciertamente es que la presencia de Mike Kogel (más conocido como Mike Kennedy) como vocalista ayudó bastante, puesto que su pronunciación inglesa y sus maneras sobre el escenario suponían algo nunca visto en el país, y les colocaba al nivel de artistas anglosajones. Los temas "Black is Black" y "Bring a little lovin'" saltaron a las listas de éxito de todo el mundo, consiguiendo puestos impensables para un grupo español (como un nº2 en el Billboard americano, o el nº1 en las listas de ventas británicas)⁷⁸. Los Bravos actuaron por toda Europa e incluso grabaron en Inglaterra sus discos, con músicos ilustres del universo rockero (en la grabación de "Black is Black" la guitarra la toca Jimmy Page, fundador de Led Zeppelin, y el bajo Herbie Flowers, de T-Rex)⁷⁹. Su éxito les llevó también a grabar dos películas: *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) y *Dame un poco de amoor...!* (José María Forqué, 1968)⁸⁰. Su enfrentamiento (musical) con Los Brincos, los "niños buenos" del pop nacional, les situó aún más en la cima del rock nacional, convirtiéndose, con permiso del resto, en la referencia principal del rock español primigenio.

Los Pop Tops también consiguieron éxito internacional (no tanto como Los Bravos), confirmando que España estaba en el mapa musical europeo. Y también ayudó que su vocalista, Phil Trim, fuera extranjero (de Trinidad). Se labraron la fama con temas como "Oh Lord, why Lord", "The voice of a dying man" y, sobre todo, con su versión de la canción francesa "Mammy blue". Sin embargo, su aportación más interesante para el rock duro será su mensaje contra la segregación racial (en este punto

⁷⁷ Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. pp. 28-30, 240-242.

⁷⁸ Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* pp. 313-314.

⁷⁹ Explicación de Alain Milhaud en Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* p. 312.

⁸⁰ García Lloret, Pepe. *Op. Cit.* pp. 44-45. En Inglaterra, *Dame un poco de amoor...!* fue titulada *Bring a little lovin'*, como el tema de Los Bravos.

es importante señalar que Phil Trim era negro, y estaba especialmente sensibilizado con el tema y con la figura de Martin Luther King)⁸¹, y el tratamiento de su imagen cuando, en 1969, decidieron salir desnudos en la portada de uno de sus discos (*Pepa/Junto a ti*. Sonolay / Barclay. SN-20210. 1969), creando no poca polémica entre los sectores más conservadores de la sociedad.

Los Grimm fueron los primeros en acercar el repertorio del hard rock a España gracias a sus versiones de bandas como Steppenwolf, Cream, Jimi Hendrix o Led Zeppelin. Los Íberos se centraron más en la escena londinense, y Los Buenos en el blues (no en vano el teclista, Rod Mayall, era el hermano de la leyenda del blues John Mayall).

A finales de la década de los sesenta muchas de las formaciones de *r&b* fueron desapareciendo (otras han perdurado en el tiempo durante muchos más años, reinventándose a sí mismos y con continuos cambios en sus miembros), aunque el rock daría otro paso adelante influenciado especialmente por la psicodelia y el LSD: llegarán los primeros grupos de rock progresivo, y con ellos un nuevo fenómeno que aquí se conocería por el nombre de *underground*.

El *underground* sería el último peldaño antes de llegar al nacimiento de las primeras bandas de rock urbano, aunque ya dentro de esta corriente aparecen los verdaderos precursores del rock duro y del heavy metal, cuyo desarrollo correrá paralelo desde finales de los setenta.

1.2.2 El rock duro: evolución. Del *underground* al heavy metal

Underground: (voz i.) adj. y m. Que se aparta de la tradición o de las corrientes contemporáneas habituales e ignora voluntariamente las estructuras establecidas, especialmente referido a las manifestaciones culturales (ej. Estética underground).⁸²

A finales de la década de los sesenta la influencia de la psicodelia comenzaba a ser muy fuerte en la cultura occidental. La cultura hippie se había extendido desde San Francisco a todos los rincones de Estados Unidos y en 1967⁸³ ya había dado el salto a Europa, estableciéndose en sitios tan dispares como Ámsterdam, Viena, Praga, Londres o Ibiza. Fue una época artística y estéticamente muy creativa y muy inconformista, orientada sobre todo a la renovación de los antiguos modelos. Los valores de la juventud van a ir cambiando paulatinamente, atraídos por la novedad y por oposición a la oficialidad. Surge una ideología globalmente aceptada en la que la proclama de la libertad irá impregnando todos los aspectos sociales y culturales, enfrentándose abiertamente a las normas establecidas por los gobiernos, la Iglesia y la moralidad. El mundo y el modelo social occidental de mitad de década, con todas sus guerras, leyes y rigidez moral, dejaron de ser válidos para la juventud. La cultura, filosofía y religiones orientales, el amor libre y la vida en armonía con la naturaleza serán los nuevos

⁸¹ Domínguez, Salvador, *Op. Cit.* pp. 351-352.

⁸² <www.wordreference.com> [consultado el 2-V-2011].

⁸³ Año del *Verano del amor*, célebre concentración hippie que tuvo lugar en el distrito de Haight-Asbury, de San Francisco, y que dio repercusión global al movimiento.

estandartes de los jóvenes contra un sistema que no les representa y con el que no están de acuerdo, en un intento de búsqueda de un sistema alternativo.

Si bien la experimentación con LSD fue el detonante de la psicodelia, no se puede buscar en él al culpable de todo este movimiento de cambio: más bien al contrario, fue esta reacción la que llevó al consumo de drogas como uno de los símbolos de rechazo al orden político y social. Ese rechazo fue plasmado con la aparición de una contracultura muy fuerte basada en la psicodelia y el movimiento hippie, aunque poco a poco fue adquiriendo una serie de características que la alejaron de las comunas, radicalizándose paulatinamente y haciéndose cada vez más transgresora. Es el nacimiento de lo que se empezó a conocer como *underground*, y que se extendió como la pólvora entre los jóvenes de todo el mundo occidental.

El *underground* fue el revulsivo que la cultura necesitaba para dar otro paso de gigante. Una cultura que estaba volviendo a estancarse, controlada por gobiernos y medios de comunicación, en connivencia con los que manejaban el mercado del ocio; entre todos habían conseguido domesticar la cultura rock y presentarla como producto de consumo al uso, abonando el terreno para el pop comercial.

Desde Estados Unidos, cuna del rock y del *underground*, y desde Inglaterra, su homólogo en Europa, se comenzaron a buscar nuevas posibilidades sonoras y estéticas. Y es precisamente en ese punto en el que la psicodelia y las experiencias con el LSD entraron en juego, expandiendo los límites de la creación musical y artística. Los grupos comenzaron a desarrollar sus composiciones en el plano melódico, en el rítmico, en el tímbrico e incluso en el literario, dando a luz obras de una duración mucho mayor y que exploraban realmente las posibilidades tanto de la creación en sí misma como las de los instrumentos. Era el nacimiento del *rock progresivo*, que sería la banda sonora del *underground* en todas sus variantes, y que se convertiría en uno de los pilares culturales de la voluntad de cambio generalizada de la juventud.

El rock progresivo se caracteriza por unas composiciones extensas que rompen con la forma tradicional de las canciones a base de estrofas y estribillos. En su lugar juega con diversas estructuras musicales que se imbrican entre sí de diversas maneras y a través de diferentes recursos. En el plano melódico desarrolla las frases musicales en un mayor número de compases, evitando incluso la repetición de un mismo patrón. De este modo no hay sensación de estrofas reiteradas ni de estar ante un patrón cerrado de repeticiones. En el rock progresivo la música fluye de forma continua, dando incluso lugar a extensas improvisaciones instrumentales. En el apartado rítmico maneja compases diferentes a lo largo de toda la obra, consiguiendo de esa forma una variedad en los acentos, en la dinámica y, por tanto, en la composición de frases melódicas. Un mismo tema puede pasar de ser lento y de carácter dulce a ser rápido y potente sin perder su unidad estructural. Tímbicamente explora la sonoridad y los recursos técnicos de los instrumentos tradicionales del rock, y al mismo tiempo buscará otro tipo de sonidos que habitualmente se encuentran más cercanos al folk, o incluso de culturas exóticas (la inclusión de instrumentos como el sitar, por ejemplo, se convirtió en una costumbre entre finales de los sesenta y el principio de los setenta). La exigencia en la interpretación, por tanto, va a necesitar de músicos especialistas que sean capaces de sacar todo el rendimiento a sus herramientas de trabajo. Esta especialización será la responsable de un aumento del virtuosismo en el mundo del rock. A nivel literario se empiezan a grabar discos conceptuales que conformen una unidad narrativa; discos que tengan una temática en la que se basen todas las canciones. Resumiendo, una nueva

forma de hacer rock completamente innovadora y con una exigencia mucho mayor, que fuera capaz de transmitir un mensaje.

Es el momento de bandas como Vanilla Fudge, Yes, Génesis, King Crimson, Pink Floyd, Cream, Jimi Hendrix, Led Zeppelin o Grand Funk Railroad. Incluso los grandes referentes del rock como The Beatles, The Rolling Stones o Bob Dylan sintieron la necesidad de publicar discos conceptuales: *Blonde on blonde* (Bob Dylan. CBS, S 66012; 66022. 1966.), *Aftermath* (The Rolling Stones. Decca, LK4786. 1966), *Revolver* (The Beatles. Parlophone, PCS 7009. 1966) y, especialmente, *Sergeant Pepper's lonely hearts club band* (The Beatles. Parlophone, PCS 7027. 1967), que fue una fuerte influencia para muchos músicos posteriores.

Habitualmente se tienden a confundir *underground* y *rock progresivo* como si fueran términos equivalentes, y aunque tienen mucho que ver lo cierto es que son dos cosas completamente diferentes. Si bien se puede decir que el rock progresivo es la banda sonora del *underground*, hay que especificar que éste es mucho más que música, alcanzando a todos los ámbitos artísticos y culturales, como la pintura, la poesía, la literatura o el cine. Incluso si sólo se hace referencia al plano musical, el *underground* hay que verlo en su conjunto como una sonoridad específica, y no solamente como un estilo concreto, puesto que a medida que avanza en el tiempo va a ir evolucionando y apartándose cada vez más del rock progresivo original.

Si la aparición del rock and roll llevó a Estados Unidos a convertirse en la referencia occidental de la música, ahora tomará el relevo Gran Bretaña, toda vez que el modelo original estaba caduco y domesticado por la industria. La progresión de The Beatles y The Rolling Stones fue decisiva para mirar hacia la escena británica, que apoyada en las radios piratas y los sellos independientes se fortalece y relanza el rock.

Las radios piratas a menudo emitían desde los límites de las aguas territoriales británicas. De todas ellas destacó Radio Caroline, cuyo centro de operaciones se encontraba en un barco situado en el Canal de la Mancha, y que desde 1964 fue la responsable de la emisión de un buen número de temas y de grupos que estaban bajo el yugo de la censura. Es en esta misma emisora donde se escuchó a Los Bravos por primera vez en las islas, y desde donde dieron el salto para actuar en el programa *Top of the pops* de la BBC. Radio Caroline se convirtió, pese a su condición de radio pirata, en parte fundamental para la cultura rock en Europa, puesto que fue la más escuchada, y para triunfar en el panorama internacional había que pasar por sus ondas. Siguiendo la estela de Radio Caroline hubo otras como Radio Veronica, Radio England, Radio Scotland, Radio Atlanta, Radio City o Radio London, además de Radio Luxemburgo, la otra gran radio libre del momento⁸⁴.

Por otra parte, comenzaron a surgir sellos independientes que daban cobertura a los grupos de rock, fruto del esfuerzo de alguno de los personajes más significativos de la escena. Gracias a sellos como Transatlantic, Page One, Charly o Black and blue⁸⁵ los

⁸⁴ Para ampliar información ver Paraire, Philippe. *50 años de música rock*. Madrid: Del Prado, 1992. p. 81 / Kaiser, Rolf-Ulrich. *El mundo de la música pop*. Barcelona: Barral, 1974. pp. 97-98. / Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. pp. 308-313. / Costa, J. M. "Desaparece bajo el mar la última emisora de música 'pop'". En *El País*. 23-III-1980.

⁸⁵ Paraire, Philippe. *50 años de música rock*. Madrid: Del Prado, 1992. p. 81

grupos de rock pudieron hacer frente a la todopoderosa industria del *mainstream*, y sobrevivir en un momento sumamente delicado para el género.

La irrupción de bandas como Pink Floyd, Led Zeppelin, Cream, Traffic o Jimi Hendrix (americano pero emigrado a Londres por no encontrar sitio en el mercado estadounidense) supuso un jarro de agua fresca para la renovación del rock, y fue entonces cuando desde Estados Unidos se unieron otras bandas capitales, como Grateful Dead, Jefferson Airplane, Steppenwolf o Canned Heat, que terminaron de dar forma a lo que se empezaría a conocer como rock *underground*.

Se podría decir que el *underground* surgió gracias a la conjunción de varios factores, como el agotamiento del modelo americano de rock and roll, la voluntad de cambio político y social, el interés por la investigación de nuevas posibilidades sonoras y artísticas, y la búsqueda de la libertad de expresión.

Con el *underground* también se popularizaron los grandes festivales, auténtica manifestación del movimiento, en los que miles de jóvenes se reunían durante varios días para disfrutar de música en directo y de convivencia pacífica. Especialmente a final de década, fueron varios los que destacaron en Estados Unidos, como el de Monterey (1967; 50000 espectadores), el Miami Pop Festival (1968; 90000 espectadores), Newport 69 (1969; 150000 espectadores), Atlanta Pop Festival (1969; 140000 personas) y, sobre todo, el Woodstock Music and Arts Festival (1969; 450000 personas), que se convirtió en uno de los iconos de la contracultura. Lo mismo ocurrió en Europa con el Festival de la Isla de Wight, que tuvo tres ediciones, de las cuales la segunda (1969) y especialmente la tercera (1970; 600000 personas) alcanzaron también este estatus.⁸⁶

El *underground* llegó a España con cierto retraso con respecto al resto de Europa, instalándose prácticamente en los albores de la década de los setenta, y coincidiendo con los últimos estertores del régimen franquista. Aunque abarcaba más disciplinas que la música en sí, el término *underground* era el sobrenombre con el que se conocía a todo lo que estaba relacionado con el rock, sobre todo con el rock progresivo y las sucesivas derivaciones que irían surgiendo a lo largo de esos años.

Ya en 1969 se podía captar otro ambiente en el país, y a medida que fue pasando el tiempo se veían más signos de que algo estaba cambiando. El consumo de drogas (especialmente marihuana y LSD) se iba extendiendo entre la juventud española (no sólo entre los hippies: hay constancia de reuniones para fumar marihuana en casas de gente de clase alta, demostrando que se produjo una conexión entre clases adineradas y el mundo de las drogas)⁸⁷, el pelo largo se iba normalizando entre los rockeros y los viajes al extranjero cada vez eran más fáciles y frecuentes. Además, los incidentes de

⁸⁶ Paraire, Philippe. *Op. Cit.* p. 91. / Escudero, Vicente. *Macro Conciertos*. Valencia: La Máscara, 1996. p. 39. Aunque las cifras de asistencia varían en función de la fuente, la mayoría giran en torno a las señaladas. Se han cotejado también con páginas web como <www.jimihendrix.com> [consultado el 3-V-2011] o <www.imdb.com> [consultado el 3-V-2011], así como con diversos documentales acerca de los festivales (Lerner, Murray. *Message to love: the Isle of Wight Festival*. BBC. Castle Music Pictures. Initial Films and Television. Pulsar. 1997 / Pennebaker, D. A. *Monterey Pop*. The Foundation. 1969 / Wadleigh, Michael. *Woodstock. The director's cut*. Wadleigh-Maurice Ltd. 1975).

⁸⁷ Bellacasa Dolz, J. *Los bajos fondos de Barcelona*. Barcelona: Rodegar, 1963. pp. 105-116.

mayo del 68 francés espolearon a los que se oponían a la Dictadura, y cada vez era más notable el alejamiento entre la gente “convencional” y los partidarios de seguir la corriente *underground*.⁸⁸

Los primeros que se acercaron al rock progresivo dentro de nuestras fronteras fueron Los Canarios y Los Módulos, que se apartaron de la corriente general y de la inercia que traía la evolución del rock en España. El caso de Los Canarios fue especial, porque antes de la explosión del *underground* en el país estuvieron una temporada en Estados Unidos, viviendo de primera mano todo lo que estaba ocurriendo. Conocidos aún como The Canaries (y antes de ir allí como Los Ídolos, que ya se han mencionado líneas atrás), se empaparon del rock, el soul, el jazz y el *r&b*, trayéndolos consigo cuando regresaron a la Península. Una vez aquí, y asentándose definitivamente entre 1966 y 1968, fueron parte fundamental del proceso, primero integrando una sección de metales y acercándose al soul, género aún prácticamente desconocido en España, y posteriormente (1972) integrándose en la progresía y grabando piezas imprescindibles para entender la evolución del género, como *Ciclos* (BMG, 14321 178 142. 1974), basado en *Las cuatro estaciones* de Vivaldi. Previamente ya habían revolucionado el panorama musical nacional con el tema “Get on your knees” (1968), que fue un auténtico éxito y que aludía a una felación (aunque jugando con el doble sentido de las palabras y dando a entender que se trataba de arrodillarse para rezar; había que burlar la censura y ese tipo de recursos se utilizaban bastante a menudo. Años después Barón Rojo haría una versión del tema, recogiendo la herencia de esta época en el heavy metal de los ochenta).⁸⁹

Los Módulos nació en 1969 como una banda experimental, muy influenciada por el rock sinfónico de grupos como Vanilla Fudge, Yes o King Crimson, aunque su compañía, Hispavox, se empeñó en llevarla por un camino más comercial, impidiendo que llegara a explotar como banda *underground*. Aun así consiguieron editar cuatro discos, y su tema “Todo tiene su fin” (1970) fue un éxito, recogido en los ochenta por Medina Azahara y haciendo de él uno de sus estandartes (una vez más demostrando las influencias que el rock progresivo y el *underground* tuvieron sobre el rock duro y el heavy metal de una década más tarde).⁹⁰

El panorama musical en España estaba cambiando, y la influencia de los grupos americanos e ingleses era cada vez mayor. El poso que iban dejando el soul, el jazz, el blues, el rock progresivo y el rock sinfónico de bandas como Yes o King Crimson era cada vez más evidente. Por otra parte, ahora llegaban mejor los discos que venían de estos países, lo que contribuía en gran medida a acelerar ese proceso. Además, cada vez eran más los jóvenes que podían viajar a los países europeos con una mayor facilidad, viendo en primera persona todo lo que se estaba fraguando en el extranjero, y trayendo de vuelta todas esas ideas que de otra forma a lo mejor no hubieran llegado.

Uno de los primeros síntomas del *underground* en el mundo de la música, y a la vez uno de los más significativos en cuanto a la dimensión verbal, fue el cambio de

⁸⁸ Ver Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. pp. 521-525.

⁸⁹ Ver Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. pp. 28-30, 44.

⁹⁰ Ver Domínguez, Salvador. *Op. Cit.* pp. 418-422.

nomenclatura de los grupos: si hasta ahora lo convencional era bautizar las bandas con nombres colectivos, desde este momento se abandona esta costumbre, adoptando nombres cuyo significante sea la unidad por sí misma. O lo que es lo mismo a nivel visual, se suprime el artículo que va delante del nombre. Esto supone un despegamiento de la filosofía hippie, cuyo concepto del colectivo se llevó a la máxima expresión. Así, The Beatles, The Rolling Stones, The Mothers of invention, The Kinks, etc., dejan paso a Cream, Yes, King Crimson, Blue Cheer... En España ocurrió exactamente lo mismo, y de Los Bravos, Los Brincos, Los Módulos o Los Canarios se pasa a Smash, Cerebrum, Máquina! o Blue Bar, por poner sólo algunos ejemplos.

El rock progresivo en España supuso un salto cualitativo en la evolución y comprensión del género dentro de nuestras fronteras. Planteaba una nueva forma de entender la relación entre intérprete y espectador: no era bailable, no iba dirigido a un público adolescente sino a un tipo de público más maduro que fuera capaz de analizar lo que se estaba interpretando más allá de la melodía, contenía largos pasajes de experimentación instrumental; en definitiva, implicaba una nueva forma de escuchar música. Manuel Vázquez Montalbán (bajo el pseudónimo de Luis Dávila⁹¹) se referiría al rock progresivo en los siguientes términos:

Los componentes semánticos de la música progresiva deben tanto a Shomberg [sic.] como al estilo New Orleans, a los Beatles, a la música folklórica y a la gran tradición musical europea. Pero todos estos ingredientes no se orientan a un eclecticismo-mercancía o a una sibarítica empanadilla de snobismo. Se trata de una innovación en el arte de hacer música, escucharla y verla.⁹²

A partir de aquí, y teniendo una referencia de cómo llegó este estilo hasta nosotros, comienza una carrera de diez años vertiginosos hacia el endurecimiento del sonido de los grupos de rock, que culminará más tarde, en la década de los 80, con la aparición en España del heavy metal.

El *underground* nacional estuvo repleto de bandas con una calidad incuestionable, que se agruparon en torno a tres focos principales de producción: Barcelona, Sevilla y Madrid, cada uno de los cuales tuvo sus características propias, y que dieron lugar a una serie de singularidades que ayudaron a la evolución y diversificación de estilos. De ahí la importancia de no equiparar los términos *underground* y *rock progresivo*, pues el primero corresponde al nombre que se dio a toda una corriente socio cultural (aunque en España se asociara a lo referente al rock), y el segundo corresponde a un género musical englobado dentro del primero, y que formaba parte de un conjunto más amplio que se completaba con diferentes ramificaciones artísticas del mismo.

⁹¹ Manuel Vázquez Montalbán ha utilizado a lo largo de su carrera una gran cantidad de pseudónimos, tanto para la escritura de artículos como para la de libros. Algunos ejemplos son Sixto Cámara, Luis Dávila, La Baronesa D'Orcy o Manolo V El Empecinado. El de Luis Dávila lo empleaba, fundamentalmente, para escribir artículos de deportes en la revista *Triunfo*, pero no de manera exclusiva como muestra este ejemplo concreto. Aunque hay numerosas fuentes que documentan los pseudónimos de Manuel Vázquez Montalbán, se recomienda la lectura de Erba, Roberta. "Los pseudónimos de Vázquez Montalbán". En <www.vespito.net> [consultado el 5-V-2011] / Sánchez Gómez, Fernando. "Manuel Vázquez Montalbán columnista y neólogo de nombres propios". En *Tonos*. Nº 15. Junio 2008. (a través de <www.um.es> [consultado el 5-V-2011]) / Arroyo, Francesc. "El periodismo negro de Vázquez Montalbán". En *El País*. 2-II-2011.

⁹² Dávila, Luis. "Música Progresiva a cinco duros". En *Triunfo*. Nº 453. Año: XXV. 26-II-1971. p. 37.

Se puede dividir cronológicamente el *underground* en España en dos tramos: por una parte el período que va desde 1968 hasta 1975, y que coincidiría con el desarrollo en el país del rock progresivo. Tuvo sus focos principales en Sevilla y en Barcelona, ciudades desde las que surgieron los grupos más significativos del género. Por otra parte, el período que va desde 1975 hasta 1979, y que coincide con el declive del rock progresivo en favor del rock urbano, que da sus primeros pasos en Madrid. Paralelamente al rock urbano madrileño, se desarrollan en esta época el rock laietano (o rock catalán, en Barcelona) y el rock andaluz (entre Sevilla y Madrid).

1968-1975

Existe la tendencia, en lo concerniente al *underground* y a los primeros representantes del rock progresivo nacional, de situar el punto de partida en Barcelona, pero ello no es del todo correcto. Ateniéndose al factor puramente cronológico, se debe situar en Sevilla la entrada del *underground* en España, pues fue allí donde se dieron sus primeras manifestaciones y grupos (si bien es cierto que la falta de medios y de infraestructuras llevaron a muchos de ellos a desplazarse a Barcelona o a Madrid para realizar sus primeras grabaciones, e incluso para desarrollar sus respectivas carreras musicales). Así, mientras en Sevilla aparecieron las primeras muestras puramente *underground*, la corriente alcanzaría su epicentro en la capital catalana a principios de los setenta, y en Madrid a partir de la segunda mitad de la década, coincidiendo con un cambio de miras en la producción musical de ambas regiones. No obstante, y con el ánimo de buscar la máxima rigurosidad en este campo, hay que respetar su procedencia desde dicha ciudad, gracias a una serie de acontecimientos que hicieron posible un cambio que se antojaba fundamental para la cultura española, y más especialmente para el posterior desarrollo del rock y el heavy metal patrios.

El último tercio de la década de los sesenta se presentaba con bastante movimiento en la capital andaluza. Después de la llegada del rock and roll y del nacimiento de los primeros grupos de rock en España a finales de los cincuenta, a Sevilla comenzaron a llegar las influencias del rock americano y del *underground* con mucha más fuerza que al resto del país. En una localidad habitualmente relacionada con el flamenco y con la música popular andaluza, una serie de factores se unieron para dar forma a una corriente que se iría extendiendo con mucha rapidez por toda la Península, y que vendría a demostrar que los tópicos nunca son la norma a seguir.

En primer lugar, hay un hecho importante que no debe pasarse por alto, y que resulta parte fundamental en toda esta historia: la proximidad de las bases aéreas norteamericanas de Morón, Rota, y la hoy desaparecida base de San Pablo, que jugaron un papel primordial en el desarrollo del rock sevillano. Cuando en 1953 se acordó con Estados Unidos el uso conjunto de estos emplazamientos militares, dentro del marco de colaboración entre ambos países⁹³, pocos se imaginaban que dichas instalaciones iban a convertirse en algo más que en posiciones estratégicas para la vigilancia del estrecho de Gibraltar y del espacio aéreo entre Europa y África: a su vez se tornaron estratégicas

⁹³ Úbeda Queral, Lluís. “50 años de bases militares de los Estados Unidos de América en España: de los acuerdos de IX-1953 al tratado de amistad y cooperación hispano americano de I-1976”. pp. 2-4. En <www.xarxabcn.net> [consultado el 7-V-2011] / Pérez Ramírez, Enrique. “Presente y futuro del convenio de cooperación para la defensa entre España y los Estados Unidos”. En UNISCI Discussion Papers. Octubre de 2003. p. 3 (a través de <www.ucm.es> [consultado el 7-V-2011]) / Apaolaza, Francisco. “Halcones en cielo libio”. En ABC. 22-III-2011.

para el intercambio cultural, sirviendo de plataformas para la apertura de España hacia la cultura norteamericana, al mismo tiempo que se establecieron como punto de exportación de la nuestra. Allí, y a los barrios de residencia de los militares de las bases (como el de Santa Clara, en Sevilla), llegaban los discos de las bandas de rock que triunfaban en el extranjero, y lo hacían antes incluso de que se distribuyeran en España, de modo que era una oportunidad única para conseguirlos que no se pasó por alto, estableciéndose una red de contactos con el fin de hacerse con los álbumes “de importación”, sin tener que esperar incluso años para que alguien en este país decidiera distribuirlos.⁹⁴

Dentro de esa colaboración espontánea, y aprovechando totalmente la coyuntura, algunos de los más inquietos culturalmente vieron en las bases aéreas una buena oportunidad para intentar mostrar su “producto” y granjearse un público que les podía abrir las puertas al mercado anglosajón, algo que ya consiguieron Los Bravos unos años antes (aunque gracias a otra vía de intercambio cultural como fue el turismo⁹⁵). Algunos de estos grupos se convirtieron en habituales de los escenarios de las bases, como Los Flexor’s, que a mediados de los sesenta actuaban en ellas haciendo versiones de Elvis Presley y de rock and roll de los cincuenta⁹⁶. Pero estas actuaciones no sólo iban encaminadas a entretener a los soldados con repertorio que ellos conocieran, sino que también sirvieron como escaparate para interpretar composiciones propias de rock o incluso otros estilos como el flamenco o la copla.

Además, las emisoras de radio de las bases aéreas se podían escuchar en sus proximidades (como es el caso de Morón y Sevilla, entre las cuales hay una distancia de 56 kilómetros); en ellas sonaban los grupos de rock americanos e ingleses, y los jóvenes españoles que conseguían sintonizar dichas emisoras recibían información de primera mano sobre lo que se hacía fuera, sin necesidad de acercarse hasta allí. En general se puede decir que la relación con las bases de Morón y Rota fue de carácter diferente: el intercambio con Morón fue más habitual a través de la radio, aprovechando que podía escucharse en Sevilla, mientras que con Rota fue más físico, a través de actuaciones de los grupos españoles en la base y del tráfico de discos (la relación con los soldados de Morón fue más directa desde el barrio de Santa Clara, su lugar de residencia, que desde la propia base). Desde Rota el rock entró en España con más fuerza que desde Morón, cuya relación con la cultura española fue de un rango más amplio.⁹⁷

Esta puerta abierta al intercambio cultural con los norteamericanos fue la responsable, fundamentalmente, de que lo que primara en cuanto a gustos e influencias fueran grupos y artistas como Cream, Deep Purple, Jimi Hendrix, Frank Zappa, Janis Joplin, etc., y así se dejó sentir a medida que iban apareciendo las diferentes formaciones que conformarían el espectro musical de la capital andaluza. Al contrario

⁹⁴ Entrevista personal con Diego Ruiz Geniz (Storm). 22-IV-2011.

⁹⁵ A mediados de los años sesenta, España se convirtió en uno de los destinos turísticos estivales preferidos por ingleses, alemanes y nórdicos, lo que supuso otro gran acicate para los grupos españoles, que podían así darse a conocer al público extranjero. En el caso de Los Bravos, además, su aparición en Radio Caroline contribuyó en gran medida a su éxito internacional.

⁹⁶ Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. p. 556.

⁹⁷ Fuente: Diego Ruiz Geniz (Storm) en entrevista personal. 22-IV-2011.

de lo que se piensa comúnmente, la influencia e incursiones de determinados grupos en el flamenco no vendría hasta más tarde, casi coincidiendo con el desarrollo del que se denominaría rock andaluz, ya mediados los setenta.

Toda esta serie de circunstancias propició que Sevilla estuviera en la vanguardia antes que, por ejemplo, Madrid y Barcelona, y sólo la falta de medios imposibilitó un mayor desarrollo del *underground* en la zona, si bien sirvió para acelerar el proceso de expansión hacia el resto de España.

Dentro del *underground* sevillano destacó una figura por encima de todas las demás, y a la cual se le debe prácticamente la entrada de dicha corriente en el país: Gonzalo García Pelayo⁹⁸. Madrileño criado en Sevilla, en 1967 regentaba el club Dom Gonzalo, en el número 32 de la calle Virgen del Valle, del barrio de Los Remedios⁹⁹. En el Dom Gonzalo se podían escuchar los discos de los grupos extranjeros antes que en cualquier otro lugar, puesto que su mismo propietario los trajo de París cuando lo abrió, y más tarde iba a por ellos a la base militar de Rota (o se los traía un contacto que trabajaba en la misma) para pincharlos inmediatamente en el club. Rápidamente convirtió su local en el más vanguardista de la ciudad. Su ambiente, que aglutinaba cierto aire intelectual y político de oposición al Régimen, atraía a los jóvenes universitarios partidarios del rock progresivo, que hicieron de él su centro de reunión, y terminó siendo la plataforma de lanzamiento del nuevo estilo. Allí no sólo se escuchaba rock, sino que también sirvió como escenario para varios de los grupos que daban sus primeros pasos en la ciudad hispalense.¹⁰⁰

En 1968 el gobernador civil, Utrera Molina, cerró el Dom Gonzalo por la presión vecinal (Los Remedios era un barrio de clase alta, y no comulgaba con el cada vez más presente *underground*), obligando a buscar nuevos lugares para reunirse. La Glorieta de los Lotos, en el Parque de María Luisa, fue el lugar elegido, aunque también de forma ocasional se encontraban en las escaleras del Archivo de Indias o en el Parque de los Príncipes para tocar. La realidad es que, aunque el ambiente era intenso, los primeros seguidores del *underground* no eran muchos, lo que facilitó en gran medida que se fueran estableciendo contactos entre ellos, dando lugar a las primeras formaciones del género.¹⁰¹

⁹⁸ Aunque su nombre es Gonzalo García Pelayo, él firmaba profesionalmente juntando ambos apellidos: Gonzalo Garcíapelayo. Ese es el motivo por el que en varias fuentes aparece citado directamente de esta manera.

⁹⁹ Al respecto del club y de su ubicación, ha habido históricamente una reiterada confusión en la mayoría de las fuentes que el propio Gonzalo García Pelayo aclara (en entrevista personal, 2-II-2012): por una parte, el nombre del club era Dom Gonzalo (“como Dom Gonzalo de Berceo”), y no Don Gonzalo; en su publicidad además aparecía, junto al nombre, el epígrafe *Lonely Hearts Club*, a modo de homenaje al álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de los Beatles (ver *ABC* n° 20243. 23-VII-1968. Edición de Andalucía. p. 56). Por otra parte, estaba sito en la calle Virgen del Valle, una paralela a la calle Montecarmelo, que es la que se ha venido indicando, erróneamente, como localización en diversas fuentes.

¹⁰⁰ Fuente: Gonzalo García Pelayo, en conversación particular. 2-II-2012.

¹⁰¹ Domínguez, Salvador. *Op. Cit.* pp. 556-557.

Ya en 1964, antes de la existencia del club Dom Gonzalo, se puede encontrar el germen de las primeras bandas *underground*: Los Murciélagos, formada por Manuel José Segura *Mane*, Silvio Fernández Melgarejo (conocido simplemente como Silvio) y Gualberto García, tres de los músicos más influyentes del rock sevillano (se fueron incorporando algunos más, como Julián Navarro o Juan Manuel Tenorio, pero el núcleo fundamental eran los tres). Los Murciélagos sería la base para dos de las formaciones imprescindibles del *underground*: Gong y Smash (de hecho, la primera grabación atribuida a Gong, con un tema propio y el arreglo de un tema del bluesman Leadbelly, es en realidad obra del trío principal de Los Murciélagos, más Miguel Ángel Iglesias a la percusión).

Pero es en 1967 cuando Gonzalo García Pelayo, además de propietario del club, propone a Gong ser su manager, comenzando a agrandar su figura como parte fundamental del *underground*. Gong actuó un buen número de veces en la base militar de Rota, y si bien no se puede señalar como grupo de rock progresivo (estaba más influido por el blues y por el soul), sí hay que mencionarlo como pionero del *underground* y como punto de partida para algunos de los protagonistas más importantes del futuro rock andaluz. Sin embargo, no llegó a editar disco, y únicamente se le atribuye la grabación comentada.¹⁰²

Lo mismo ocurrió con Nuevos Tiempos, formado en 1967, y que irrumpió con un repertorio basado en versiones de las bandas *underground* americanas e inglesas como Cream, Traffic, Jimi Hendrix o The Doors entre otras muchas¹⁰³. Bastante más cercano al rock progresivo que Gong, tras su disolución en 1971 surgirían de sus cenizas dos de los grupos más importantes del rock andaluz que estaría por llegar, y de la historia del rock sevillano: Triana y Alameda.

Pero si hay una formación importante dentro del *underground* sevillano, esa es Smash, artífice de la experimentación, del rock progresivo y de la fusión del rock con raíces andaluzas. Smash fue fruto del encuentro, en 1967, de las dos mentes más significativas del incipiente movimiento en Sevilla: Gonzalo García Pelayo y Gualberto García, el empresario y el creador, el manager y el músico, que unirían sus fuerzas para conformar uno de los pilares del *underground* nacional. Formado en 1968 por Gualberto, Julio Matito y Antoñito Rodríguez (a los que se uniría posteriormente el danés Henrik Michael), Smash abrió definitivamente las puertas al rock progresivo y al *underground*, convirtiéndose en referente para el resto de bandas.

La figura de Gualberto es de una importancia capital, puesto que además de compositor y multi-instrumentista vivió en primera persona el ambiente musical norteamericano, asistiendo incluso al festival de Woodstock, y se trajo consigo todas esas influencias (incluso un sitar, después de escuchar a Ravi Shankar, gurú de la música hindú, del mismo modo que ya le ocurriera a George Harrison, de los Beatles),

¹⁰² Bajo el nombre de Gong aparecería, en 1971, una formación completamente nueva auspiciada por Gonzalo García Pelayo, compuesta por Luis Cobo *Mangarra*, Manolo Marinelli, Tele y Manolo Rosa, y que en realidad no guarda relación con los primeros Gong. El productor tenía registrado el nombre (nunca hubo conflictos legales) y lo planteó como un proyecto totalmente nuevo, al igual que más tarde lo utilizaría para bautizar a su sello discográfico. Dicha formación llegó a grabar un disco (inédito) y un par de singles para el sello Polydor (Fuente: Gonzalo García Pelayo).

¹⁰³ Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. p. 38

para incorporarlas a su música y a la de Smash¹⁰⁴. Su eclecticismo para componer fue uno de los motores que impulsó la progresía sevillana, y que llevaron a Smash a ser uno de los grupos fundamentales del rock español de vanguardia.

La relación de Gualberto, Smash y Gonzalo García Pelayo fue el detonante para la eclosión del *underground* en Sevilla, llevando su concepto artístico más allá de la propia música. Al igual que ya ocurriera con otros movimientos artísticos, como el postismo en España o el Futurismo en Europa, y completamente influenciados por la corriente psicodélica, en 1969 redactaron¹⁰⁵ lo que se empezó a conocer como *Manifiesto de lo Borde* (cuyo título, en realidad, era *Dialéctica del rollo y estética de lo borde*), que se convertiría en el primer documento “oficial” del *underground* nacional tras su publicación en la revista *Triunfo*¹⁰⁶. El propio García Pelayo diría de él que era “una perorata sobre la España Negra, evitando lo estético, abordando lo borde, y reivindicando el neorrealismo español”¹⁰⁷. En su texto se vislumbraba el ansia de libertad de la juventud española en los últimos años de la Dictadura, la necesidad de reformar el orden social, y con él la forma de entender el arte y el proceso de creación.

DIALÉCTICA DEL ROLLO Y ESTÉTICA DE LO BORDE¹⁰⁸

Cosmogonía de la estética de lo borde:

- Hombres de las praderas (Dylan, Hendrix, Jagger...)
 - Hombres de las montañas (Manson, Hitler...)
 - Hombres de las cuevas lúgubres (funcionarios)
 - Hombres de las cuevas suntuosas (presidentes de consejos de administración, grandes mercaderes)
- Los hombres de las praderas son los únicos que están en el rollo y que han salido del huevo. Sus carnets de identidad son sus caritas.
- Los hombres de las montañas se enrollan por el palo de la violencia y la marcha física.

¹⁰⁴ Hernández, Charly. “Smash: Corromperse por derecho (primera parte)”. 20-V-2010. En <www.efeme.com> [consultado el 9-V-2011].

¹⁰⁵ En realidad lo redactó Julio Matito, con ayuda de Gonzalo García Pelayo “en una proporción de 90%-10%”, con la idea de dotar a Smash de “una imagen intelectual y de pensamiento” (Fuente: Gonzalo García Pelayo, en entrevista personal. 2-II-2012).

¹⁰⁶ Aunque no se ha conseguido localizar el artículo de la revista *Triunfo* en el que supuestamente apareció publicado el manifiesto, son varias las fuentes de primera mano que aseguran que apareció allí. Entre ellas cabe destacar al propio Gonzalo García Pelayo (ver Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. p. 568), Javier García Pelayo (hermano de Gonzalo, y que incluso cita a Paco Almazán como autor del artículo; ver García Pelayo, Javier. “Viaje Madrileño”. 17-X-2008. En <<http://elmundano.wordpress.com>> [consultado el 11-V-2011]) o el crítico Antonio Gómez, que también asegura haberlo leído en *Triunfo*, y sin embargo tampoco lo encuentra en su hemeroteca digital (ver Gómez, Antonio. “El *Underground* en España 1: Manifiesto de lo Borde. Estética e ideología”. 1-X-2008. En <<http://elmundano.wordpress.com>> [consultado el 11-V-2011]).

¹⁰⁷ Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. p. 568.

¹⁰⁸ Extraído de Hernández, Charly. “Smash: Corromperse por derecho (primera parte)”. 20-V-2010. En <www.efeme.com> [consultado el 9-V-2011].

- Los hombres de las cuevas lúgubres se enrollan por el palo del dogma y te suelen dar la vara chungu.
- Los hombres de las cuevas suntuosas se enrollan por el palo del dinero y del roneo.
- No se puede hacer música en las cuevas del infortunio; hay que abrirse hacia las praderas.
- Las relaciones hombre de las praderas-mercader de las cuevas suntuosas son siempre de sado-masoquismo.
- Sólo se puede vivir tortilleando.

I. No se trata de hacer “flamenco-pop” ni “blues aflamencado”, sino de corromperse por derecho.

II. Sólo puede uno corromperse por el palo de la belleza.

III. Imagínate a Bob Dylan en un cuarto, con una botella de Tío Pepe, Diego el del Gastor a la guitarra, y la Fernanda y la Bernarda de Utrera haciendo el compás, y dile: canta ahora tus canciones. ¿Qué le entraría a Dylan por ese cuerpecito? Pues lo mismo que a Manuel [Molina] cuando empieza a cantar por bulerías con sonido eléctrico:

“Aunque digan lo contrario
yo sé bien que esto es la guerra,
puñalaítas de muerte
me darían si pudieran”

Un análisis del manifiesto muestra una serie de detalles que pueden ayudar a comprender el momento de cambio y las peculiaridades del ambiente *underground* sevillano que tanto se reflejaron en su música. Un *underground* que llegó de la mano de la psicodelia, cuya influencia se deja notar en varios puntos del texto. Uno de ellos es la clasificación del orden laboral haciendo alusión a elementos naturales, un rasgo muy común de la cultura hippie, que basaba gran parte de su filosofía en encontrar una perfecta comunión con la naturaleza. De esta manera, la división entre hombres de las praderas, hombres de las montañas, hombres de las cuevas lúgubres y hombres de las cuevas suntuosas, respondería a ese principio, atribuyendo a cada estamento de dicha división algunas de las características propias de dichos lugares.

El *Manifiesto de lo Borde* refleja la visión que sus autores tenían sobre la estructura ocupacional que afectaba directamente a la creación musical. En cierto modo también puede extrapolarse a otros aspectos sociales, pero es en el ámbito de la cultura y de la creación artística donde alcanza su plena vigencia y su más completa identificación. En el primero de los estamentos (“Hombres de las praderas”) se sitúan los creadores, los artistas, entre los que están las grandes influencias y referentes, evocando la amplitud y la paz que se desprende de la imagen de las grandes praderas. Ellos son la base de todo el entramado, y a su alrededor se construyen y habitan los demás integrantes del sistema. En el segundo escalón (“Hombres de las montañas”), y haciendo crítica velada a la Dictadura, establecen una relación entre asesinos y dictadores con los dos ejemplos posiblemente más claros del siglo XX, como son Charles Manson y Adolf Hitler. Es una denuncia a Franco, a sus métodos y a la violencia del Régimen. Los hombres de las montañas, que desde la cumbre ejercen su poder sobre todos los demás. Tal vez no sea casualidad que los citen por ese nombre: no es descabellado recordar que el Valle de los Caídos, la gran obra y mausoleo de Franco, está construido en una montaña. El tercer escalón (“Hombres de las cuevas lúgubres”) presenta a los funcionarios como seres grises y con poca alegría en sus vidas. Unos funcionarios con los que todo hombre tiene que tratar en algún momento, pero a los que

se ve como fríos y monótonos al otro lado de un mostrador o de una mesa. Serían el equivalente, en el caso de la creación musical, a los empleados de una discográfica, que cumplen con su cometido siguiendo instrucciones precisas para sacar un producto al mercado. Meros trabajadores con poco (o nulo) poder de decisión. La cuevas, en general, son una metáfora del propio sistema, un sistema lúgubre en el que no hay lugar para la imaginación ni, por tanto, para la libre creación de arte (en este caso música). El trabajo de despacho y de oficina propio de los funcionarios lo ilustra perfectamente: hombres cuyo trabajo se desarrolla en lugares cerrados y por norma general algo claustrofóbicos. Una imagen que viniendo de una ciudad como Sevilla, muy luminosa y en la que hay una gran cultura de vivir la calle, adquiere mucho más contraste y cobra un mayor significado. En el último punto (“Hombres de las cuevas suntuosas”) se sitúan los directores, presidentes de consejos de empresa y demás personajes con poder de decisión, y de los que depende gran parte de la vida y la obra de todos los que están por debajo de ellos. Siguiendo con la misma comparativa, serían el equivalente a los directores de las compañías, de los que depende que un grupo consiga un contrato o no, que las condiciones de dicho contrato sean mejores o peores, que salga el disco a la venta o no (y en qué fecha) e incluso el estilo de los temas que el grupo ha de grabar. En definitiva, los responsables que marcan las tendencias del mercado del ocio, a los que se suele representar con un puro y un fajo de billetes sentados en sus despachos, y que raramente se mezclan con el resto. El adjetivo “suntuosas” no será sino una referencia a la parte más sórdida del sistema, a la que sólo tienen acceso los que pertenecen a este eslabón de la cadena. El camino que ha de recorrer el artista para llegar hasta ellos es difícil, y por norma general implica la aceptación de sus condiciones.

Hay una breve descripción de cada uno de ellos que viene a reforzar lo que se acaba de analizar: los hombres de las praderas son los creadores, los que están “en el rollo” y son influencia para el resto (la frase “sus carnets de identidad son sus caritas” se refiere precisamente a eso, a que son conocidos por ser quienes son, habiéndose ganado una buena reputación entre el resto del gremio); los de las montañas, los violentos; los de las cuevas lúgubres, los funcionarios grises del otro lado de la mesa que hacen lo que les dicen, su “dogma”, y “dan la vara chungu”; y los de las cuevas suntuosas, los que manejan el dinero y alardean de ello.

Después atiende a las relaciones entre ellos con una serie de afirmaciones, dando forma al manifiesto. La frase “No se puede hacer música en las cuevas del infortunio; hay que abrirse hacia las praderas” viene a reafirmar que sólo los creadores, los “hombres de las praderas”, tienen el don y el derecho de hacer música. La palabra “infortunio” engloba a ambos tipos de “cuevas”, o lo que es lo mismo, a todo el sistema, pues es indistinto pertenecer a unas o a otras: en cualquier caso es una desgracia pertenecer a ellas. No se puede crear nada desde las “cuevas”, desde el sistema, sin vivir el ambiente de la calle, siendo grises y sin tener la imaginación suficiente para salirse del “dogma”. Ni desde las montañas, con el ansia de poder y la violencia como estandarte. El manifiesto viene a defender que sólo se puede crear desde la libertad, aunque para ello haya que estar continuamente dando esquinazo a los *grises*.

“Las relaciones hombre de las praderas-mercader de las cuevas suntuosas son siempre de sado-masoquismo” es una alusión directa a los contratos entre artista y empresario, casi siempre con unas condiciones realmente leoninas e injustas para el primero. Sin embargo, dichos contratos son prácticamente la única manera de poder grabar y editar un disco, de manera que para poder progresar en su carrera el artista debe asumir esa relación *sadomasoquista*. Además, en muchas ocasiones esta relación

también implica poner limitaciones a la libertad de creación, corrompiendo el fin último de la misma y vaciándola de gran parte de su significado. El creador se encuentra así ante una decisión difícil, ya que si acepta entrar en esta rueda puede perder también gran parte de su credibilidad de cara al público.

Respecto a la expresión “sólo se puede vivir tortilleando”, el término “tortillar” hace referencia a la ausencia de stress, y la frase adquiere su sentido teniendo en cuenta las anteriores, en referencia a las relaciones entre artistas y empresarios, al sistema y a la manera más aconsejable para llevar a cabo el proceso de creación.

En los tres dogmas que expone el manifiesto en su parte final se viene a defender la libertad de creación, la naturalidad y su rechazo a esa limitación, comentada hace un momento, por parte del empresario. Y lo hacen empleando una expresión propia del flamenco, como es “corromperse por derecho”. Esto es, haciendo lo que uno sabe hacer mejor con total libertad, y aceptando las cosas como vienen, sin forzar la situación ni dar rodeos. Cuando dicen que “No se trata de hacer ‘flamenco-pop’ ni ‘blues aflamencado’, sino de corromperse por derecho” se refieren precisamente a que la posible mezcla de sonidos ha de venir dada por inercia, gracias a la libertad total en el proceso de creación, y no por haberla buscado intencionadamente con fines comerciales. Visto de forma coloquial sería algo así como *tirarse a la piscina*. Esa libertad creativa es el único camino que lleva hasta la belleza, que no podría alcanzarse mediante la imposición; de lo contrario, el resultado sería un producto mecánico y sin vida. El tercero de los dogmas no es más que una reafirmación de lo expuesto en el primero, a modo de explicación de lo que quieren decir con “corromperse por derecho”, y del resultado que tendría forzar el proceso de creación para lograr un producto determinado. El ejemplo de intentar imaginar a Bob Dylan componiendo en un ambiente netamente flamenco es lo suficientemente gráfico para ilustrar el axioma.

Hay que resaltar la aparición en este punto de los nombres de Diego el del Gastor, y de Fernanda y Bernarda de Utrera, referentes del ambiente flamenco de Morón de la Frontera, y desde donde su leyenda cobró forma gracias a Donn E. Pohren, un guitarrista norteamericano de la base que “exportó” su arte, activando el interés de los americanos por el flamenco. Donn E. Pohren era un aficionado al flamenco que llegó a España en 1961 para trabajar como administrativo en la base de Morón. Aquí, en su búsqueda por perfeccionar su técnica con la guitarra flamenca, conoció a Diego y el ambiente flamenco, escribiendo dos libros sobre la forma de vida flamenca y en los que aconsejaba a sus compatriotas sobre aspectos a seguir si querían acercarse a ese tipo de vida: *A way of life*¹⁰⁹ y *The art of flamenco*¹¹⁰. Compró la finca “El espartero” y comenzó a ofertar un paquete que incluía clases de guitarra (con Diego), de canto, y tres fiestas flamencas semanales. A raíz de ello se produjo una reacción en cadena: en 1966 comenzaron a llegar los primeros alumnos provenientes de todo el mundo (también músicos españoles, entre los que estaba por ejemplo Toti Soler, uno de los principales impulsores del *underground* en Barcelona); los hippies, que venían del extranjero a aprender flamenco atraídos por la figura de Diego y el paquete cultural ofertado por Donn, se volvían a ir a sus países de origen llevando consigo su experiencia, y contando a los hippies españoles que están fuera del país lo que había aquí; de esta forma el

¹⁰⁹ Pohren, D. E. *A way of life*. Society of Spanish Studies. 1979.

¹¹⁰ Pohren, D. E. *The art of Flamenco*. Society of Spanish Studies. 1967.

flamenco se popularizó en Estados Unidos y algunos países de Europa, y los músicos españoles que habían salido al extranjero se dieron cuenta, fuera de España, de la importancia del flamenco como parte de su cultura, estableciendo con Morón una relación artística paralela a toda la que se estaba desarrollando con el rock¹¹¹. Es decir, que de repente se estableció con la base de Morón una doble relación: por un lado, los músicos de rock aprendían gracias a los discos y a la radio de la base, y por otro (y de forma independiente) Donn E. Pohren desarrollaba el interés por el flamenco, creando toda una red turístico-cultural. Smash conocía todo esto cuando redactó el manifiesto, y lo incluye como parte del ambiente *underground*, atando otro cabo para comprender el origen del rock andaluz unos años después. Hay que destacar, además, que la presencia de músicos como Toti Soler entre los alumnos que acudieron al reclamo no hace más que reafirmar el hecho de que el *underground* sevillano se extendió por la Península desde el primer momento, y que no es casualidad el desarrollo en Barcelona del *underground* prácticamente de forma paralela.

Llama la atención, además de lo inmediatamente comentado acerca de “corromperse por derecho”, la utilización de expresiones propias del flamenco y del lenguaje coloquial. Cobra especial significación la palabra “rollo”, totalmente coloquial, y que será el santo y seña de toda la cultura del rock urbano de la segunda mitad de los setenta, con especial peso en Madrid, donde “rollo” será el vocablo que se emplee para sustituir a “underground”, y donde “enrollarse” implicará un sentimiento de pertenencia al mismo. El “palo” (“el palo de la violencia”; “el palo del dogma”; “el palo del dinero”; “el palo de la belleza”) es un vocablo utilizado en el flamenco, equivalente a términos como “opción”, “onda” o “alternativa” [*yo por ese palo no voy*]. Después se ha incorporado al propio flamenco como neologismo, utilizado para referirse a los diferentes toques, variantes o subestilos: bulerías, soleares, seguidillas, tanguillos, etc. No obstante, aunque este uso se ha generalizado, no deja de ser incorrecto¹¹². En el manifiesto está empleado en su primera acepción, con su sentido original. “Roneo” es la forma de referirse a fanfarronear o presumir alardeando, y es un término muy empleado en letras flamencas [*mírala como ronea*]. También puede referirse al término coloquial “ligar”, pero no es este el caso.

La faceta más vanguardista de Smash lo llevó también a participar en espectáculos *underground* que se salían de la norma de los conciertos, y fue así como aceptaron acompañar al grupo la de teatro Esperpento en su interpretación de la obra *Antígona*, de Bertold Brecht¹¹³. Esperpento, compañía dirigida por José María Rodríguez Buzón y de la que también formaba parte el futuro ministro socialista y vicepresidente del gobierno Alfonso Guerra, era un grupo de teatro marginal con fuertes tintes políticos de izquierda, que incluso incluían mítines en sus representaciones. Smash improvisaba durante la actuación de la compañía, haciendo de banda sonora.¹¹⁴

¹¹¹ Fuente: José Manuel Gamboa, en entrevista personal. 10-V-2011.

¹¹² Fuente: José Manuel Gamboa, en entrevista personal. 10-V-2011.

¹¹³ García Lloret, Pepe. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid: Zona de Obras / SGAE, 2006. p. 30.

¹¹⁴ Ver <http://www.dlsi.ua.es/~inesta/LCDM/Entrevistas/gualberto_nov06.html> (“Entrevista a Gualberto”. [Consultado el 15-V-2011]).

Smash grabó varios singles y dos LP's, evolucionando desde el blues y el rock hacia el rock progresivo. No obstante, sus dos discos de larga duración no son nada homogéneos, conteniendo temas que iban desde el blues hasta la pura psicodelia. El intento de Philips, compañía que editó tanto *Glorieta de los Lotos* (Philips, 63 28 005. 1970) como *We come to Smash this time* (Philips, 63 28 044. 1971), por llevarlo al camino más comercial, produjo el enfrentamiento de Gualberto con los directivos en reiteradas ocasiones, y su ausencia en varias de las portadas del grupo¹¹⁵. Su producción discográfica refleja un problema importante dentro del *underground* sevillano: la falta de infraestructuras y de medios básicos, que llevaron a Gualberto primero y a Smash después a tener que marcharse hasta Barcelona para poder grabar. Este hecho tiene una doble lectura, pues si bien evidencia esa carencia, también es cierto que ayudó a dar a conocer el *underground* andaluz en el ambiente cultural catalán, en el que a su vez se estaba fraguando la entrada del rock progresivo.

En Barcelona la banda contactó con Oriol Regàs, empresario que vendría a ser el equivalente a Gonzalo García Pelayo en el *underground* catalán, y auspiciada por su sello, Bocaccio Records, y por el productor Alain Milhaud, da otro paso fundamental en su carrera y para el rock nacional: la fusión del rock con el flamenco, antesala del denominado rock andaluz. Para ello incorporó al cantante Manuel Molina¹¹⁶, grabando en un single sus dos obras más conocidas, y piezas claves de la música rock española: “El garrotín” y “Tangos de Ketama”¹¹⁷, antes de que nuevas discusiones sobre la comercialidad del grupo acabaran con la salida definitiva de Gualberto¹¹⁸, y poco después con la vida de Smash.

La relación que el músico estableció con los principales protagonistas del *underground* barcelonés (algunos de los cuales incluso llegaron a vivir con él compartiendo piso¹¹⁹) es otro factor fundamental para entender la expansión del *underground* por toda España, pese a que el estilo musical de unos y otros fuera tan diferente. Ello viene a reforzar la idea de que el *underground* englobaba diversos estilos, y que pese a que el rock progresivo era la tendencia predominante, existían muchas formas y puntos de vista distintos en el proceso de composición.

El otro gran pilar del *underground* sevillano fue Storm, que en 1969 comenzó su andadura en la capital andaluza. Sin embargo, su carrera se desarrolló en la segunda mitad de la década en Madrid, debido a la falta de medios y de reconocimiento.

En lo que respecta a medios de comunicación, cabe destacar a Alfonso Eduardo al frente de la emisora Radio Vida (posteriormente integrada en la Cope). Desde sus

¹¹⁵ Hernández, Charly. “Smash: Corromperse por derecho (segunda parte)”. 21-V-2010. En <www.efeme.com> [consultado el 9-V-2011].

¹¹⁶ La incorporación de Manuel Molina fue por decisión del productor Ricardo Pachón, con el fin de aportar a Smash un sonido más aflamencado (y al mismo tiempo más comercial y menos *underground*). Ver Clemente, Luis. *Historia del rock sevillano*. Sevilla: Máquina del Sur, 1996. p. 43.

¹¹⁷ Smash. *El Garrotín / Tangos de Ketama*. Bocaccio, B-32500. 1971.

¹¹⁸ Hernández, Charly. *Op. Cit.*

¹¹⁹ Ver <http://www.dlsi.ua.es/~inesta/LCDM/Entrevistas/gualberto_nov06.html> (“Entrevista a Gualberto”. [Consultado el 15-V-2011]).

micrófonos, Alfonso Eduardo fue el pionero en promover el rock en Sevilla, pinchando discos en primicia que conseguía a través de los militares americanos (tal y como ya hacía Gonzalo García Pelayo en el Club Dom Gonzalo¹²⁰). Ello le puso a la vanguardia de la radio rock en la ciudad hispalense, especialmente con su programa *Explosión 68*, que le catapultó hasta la emisión de ámbito nacional¹²¹. Fue también productor del disco *We come to Smash this time* (1971) junto con García Pelayo, implicándose de lleno en el desarrollo del *underground*.

Pese a todos los esfuerzos, el *underground* sevillano no pudo evolucionar en mayor medida debido sobre todo a la falta de medios e infraestructuras. Los dos grupos más importantes que había dado la ciudad tuvieron que emigrar en busca de un lugar mejor donde poder avanzar: Smash a Barcelona, y Storm a Madrid. Este hecho es el que propicia que se sitúe generalmente a Barcelona como referencia del *underground*, ya que allí sí había una pequeña red habilitada para el desarrollo de todo el movimiento, a través de sellos discográficos, estudios y salas. El camino paralelo y prácticamente contemporáneo que se estaba recorriendo en ambos lugares justifica dicha licencia, pese a la legitimidad cronológica sevillana.

A finales de los sesenta y en los primeros años setenta, Barcelona era ya una ciudad muy activa y muy abierta a nuevas formas de expresión, no sólo en el plano musical, sino en todos los ámbitos de la cultura. Allí se estaban desarrollando estilos musicales tan dispares como el jazz, el folk, el rock o la nova cançó; y cómo no, el terreno era perfecto para el desarrollo del rock progresivo, que comenzaba a dar sus primeros pasos.

Por su posición geográfica, Barcelona era más susceptible de recibir influencias europeas que el resto de las grandes ciudades españolas. Pero además, su cercanía con las islas Baleares (especialmente Ibiza y Formentera, centros importantes de la cultura psicodélica) aseguraba también la entrada de la influencia del hippismo, del LSD y sus “viajes” alucinógenos. Esta mezcla de influencias culturales se hizo notar en el arte catalán, y por supuesto en el rock, permitiendo que el *underground* entrase con más fuerza que en Sevilla o en Madrid.

Sin embargo, no se puede considerar el *underground* catalán como un fenómeno aislado del de ambas ciudades, puesto que el flujo de información y la interacción entre los artistas y los músicos de las diferentes áreas de desarrollo del movimiento fue constante y continua. De hecho, en los distintos festivales que tuvieron lugar en la Ciudad Condal era frecuente la presencia de bandas de otros sitios, y no es casualidad que unos y otros se empaparan de una misma voluntad y necesidad de cambio. A pesar de sus diferencias musicales, el discurso de todos los grupos se estructuraba en torno a dicha voluntad de cambiar el mundo, de verlo con otros ojos, y de encontrar una libertad que de momento estaba vetada. Esa libertad la encontrarían primeramente en la parte estrictamente musical, desarrollando la técnica compositiva e interpretativa hasta límites

¹²⁰ De hecho, el propio Gonzalo García Pelayo iba a la emisora a llevarle alguno de sus discos (fuente: Gonzalo García Pelayo).

¹²¹ Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. p. 525.

insospechados pocos años antes, y cambiando las reglas de lo que se consideraba normal de cara al mercado.

Pero la componente subjetiva e ideológica de esta nueva forma de entender la música, el arte e incluso lo que debía ser la manera de vivir, también era permeable a influencias, y más allá del contenido musical los grupos *underground* de finales de los sesenta se vieron salpicados por la influencia psicodélica. Los Lp's se convirtieron en escaparates ideológicos, y tanto en sus portadas como en sus carpetas se podían encontrar detalles que así lo atestiguaban.

Si el *Manifiesto de lo borde* marcó desde Sevilla el comienzo del *underground* en España, no debe extrañar que, de forma especular, desde Barcelona apareciera algo similar que confirmara que no había sido algo puntual ni local, y que el *underground* ya se había instalado en todo el territorio nacional. Exactamente eso es lo que se descubre en la carpeta del primer single de Máquina!¹²², de agosto de 1969, en la que Jordi Batiste se expresa en estos términos:

EXÉGESIS MAQUINIZADA Y MUSICAL DE LA MÁQUINA

Y todo empezó porque en un principio existían unos grandes espacios de vacío y sordo rumor entre el oído y los objetos; porque existían grandes dimensiones entre las manos y las cosas y personas, porque había grandes fondos abisales, en donde ni los peces, que son notas musicales, podían llegar, entre los ojos y demás ojos.

Todo empezó también entre charascas sandungueras y festorras bailatorias... sí, y cosas así, porque todos queríamos ya un poco de contacto siquiera con el aire de la calle que apenas llegaba hasta nuestras cajitas amuebladas.

Entonces la oreja u oído empezaba a trabajar de acuerdo con nuestros sentimientos; la gran época de la oreja comenzaba por las tierras del Norte y se extendía sin fronteras y contra viento y marea.

Y vinieron los Beatles, sí, y comenzamos a discutirnos con gente y, sin querer, empezamos a hacer cosas irreconocibles e incomprensibles que nos hacían progresar. Fue el tiempo de la Hofner de dos pastillas, el tiempo de la actuación barata y conjunto ilusionado. Tiempos de baffle al hombro y furgoneta rebutida.

Y el ritmo fue llegando y llenando, y grandes hechos calamitosos se produjeron en el mundo. Arroyos de sangre y lava corrieron por los tranquilos campos de la Ciudad Correcta y las gentes se preguntaban atemorizadas si una nueva revolución, un nuevo espíritu estaría naciendo y desarrollándose por el mundo.

Y el ritmo nos conoció por los cinco continentes de nuestro cuerpo, todo nuestro almacén de cuerdas vibró (y vibra) oyendo la música, la sagrada y divina música que tanto nos ha hecho cambiar, que tanto ha hecho llorar de emoción a millones de muchachos.

Y así estamos ahora, más perfeccionados, más claros, ha venido Brian Auger, ha venido Mothers of invention, y más Beatles y Bee Gees y nosotros seguimos saltando por campos y montañas, siempre con esta pequeña oreja informal que nos viene de aquellos tiempos del -Pélate!- que ciertamente nos producía una pequeña

¹²² Máquina! *Lands of perfection / Let's get Smash*. Diábolo, DB 1 S. 1969.

desazón (con esto y cuatro cosas más que hemos visto esta ligera desazón se ha ido convirtiendo en una franca mala leche).

Ahora nos llamamos MÁQUINA y somos:

Luigi Guitarra Voz
Enrique Hammond Piano Voz
Jackie Batería
Jordi Bajo Cantante

No hace falta profundizar demasiado en el contenido y la forma del texto para observar que está plenamente relacionado con el *Manifiesto de lo borde*, tanto por el estilo psicodélico de la redacción, como por el contenido propiamente dicho, y por su significado. Incluso en algún momento refiriéndose a él de forma velada, cuando dice que “nosotros seguimos saltando por campos” (en referencia los “Hombres de las praderas” o influencias musicales) “y montañas” (en lo que sería una alusión directa a Franco y a la situación política del país), pudiéndose interpretar, por tanto, que en Barcelona ya tenían conocimiento de dicho manifiesto y de lo que estaba aconteciendo en la otra punta del país. Con un claro sentimiento de pertenencia al *underground*, incluso evocando en su forma al utilizado en el “Génesis” de la Biblia, en clara provocación a la Iglesia, el texto cita varios elementos significativos del momento de cambio que la juventud está experimentando.

En primer lugar comienza haciendo referencia al estancamiento de la música, y al distanciamiento que está teniendo lugar entre público y artista por la comercialización y estandarización a las que los medios de la cultura de masas la han sometido. Una música “enlatada” que había dejado de convencer y que ya no llegaba como debiera al receptor (pero que era la que aparecía en radio y televisión). De ahí la necesidad de “contacto siquiera con el aire de la calle que apenas llegaba hasta nuestras cajitas amuebladas”. La nueva forma de hacer música pasaba por dar rienda suelta a los sentimientos, por dar protagonismo a la improvisación tal y como ya estaban haciendo los grupos de corte psicodélico en Inglaterra o Estados Unidos. Es lo que en el escrito llaman “la nueva época de la oreja”: aprender a escuchar lo que llega de fuera (en este caso de Inglaterra y Europa principalmente, citados como “Las tierras del Norte”) y lo que sale de dentro de uno mismo.

Partiendo de los Beatles, alude directamente a la música progresiva y a la nueva forma de componer, muy alejada de los estándares comerciales en forma de estrofas y estribillos, y centrada en dar rienda suelta a la imaginación, tal y como fue costumbre en toda la cultura psicodélica (no sólo la música) y sus viajes alucinógenos: “empezamos a hacer cosas irreconocibles e incomprensibles que nos hacían progresar”. La cita a la música progresiva es más que evidente. El hecho de nombrar parte del equipo (una guitarra y los *bafles*) da buena cuenta de la preocupación creciente que los grupos progresivos tienen por conocer los detalles técnicos de su creación. Del mismo modo hace alusión a la escasez de medios técnicos y de apoyos para salir adelante, aunque todo ello subsanado con la actitud de los propios grupos.

Especialmente interesante resulta el párrafo en el que, de forma apocalíptica, describe la irrupción del *underground* en la España de finales de los sesenta. Una visión precursora de todo lo que más adelante se relacionará con la llegada del heavy metal, y que desde este momento ya está dibujando un vínculo entre éste y el *underground*. El término “La Ciudad Correcta” será en este caso extrapolable tanto a Barcelona, como

directamente a toda la sociedad española dominada por los valores que imponía el franquismo. Unos valores a los que de nuevo se referirá en el párrafo siguiente, justo al final del texto, cuando dice “aquellos tiempos del –Pélate!- que ciertamente nos producía una pequeña desazón (con esto y cuatro cosas más que hemos visto esta ligera desazón se ha ido convirtiendo en una franca mala leche)”. El “Pélate!” adquiere más importancia de la que puede parecer a primera vista: si bien con el *underground* se empezarán a ver las primeras melenas en los hombres, no se debe olvidar que el pelo largo será el principal símbolo de la estética *heavy* en su búsqueda de ruptura y enfrentamiento con los valores tradicionales estéticos, sociales y morales de la sociedad. La ironía hace acto de presencia con el doble sentido de la expresión “franca mala leche”, en clara alusión al dictador y a la actitud con la que solían tomarse las cosas que no comulgaban con los ideales del Régimen.

En ese ambiente, y fijando la atención en el aspecto netamente musical, sumergidos en la búsqueda de la experimentalidad, alejados cada vez más de un público mayoritario y recogiendo la herencia que Los Canarios había dejado, surgieron diferentes formaciones, como los mencionados Máquina!, Vértice, Tapiman, Música Dispersa, Agua de regaliz (Pan y regaliz), OM, Jarka, Crac o Fusioon. Todos ellos fueron pioneros del género, y entre sus filas contaban con algunos de los mejores músicos de rock todo el país, como el guitarrista Max Sunyer, integrante de Vértice, Tapiman y, posteriormente, Iceberg; el también guitarrista Toti Soler, fundador de OM; el teclista Jordi Sabatés, líder de Jarka; o Jordi Batiste, artífice de Máquina!.

Hay que destacar al grupo Máquina!, gran exponente del rock progresivo y el primero en aparecer cronológicamente, y que junto a Smash en Sevilla y Cerebrum en Madrid formaron el núcleo fundamental de la progresía española de principios de los setenta. Máquina! posiblemente haya sido el grupo más influyente dentro del rock progresivo que salió de Barcelona, y uno de los más importantes a nivel nacional. Fundado en el 69, comenzó siendo la banda de acompañamiento del cantante Sisa. Su irrupción en el mundo del Rock supuso un paso más en la evolución del género hacia el hard rock y el heavy metal gracias a su estilo, una amalgama de jazz, rock progresivo y blues, muy cercano a lo que se venía haciendo en Inglaterra. Su primer Lp, *Why?* (Diábolo. D-1003), vio la luz en 1971, y en él se podían escuchar por primera vez obras en las que había grandes improvisaciones, así como una manera de composición que incluía diálogos entre la guitarra y el teclado (recurso muy utilizado posteriormente por grupos de hard rock). La aparición de Máquina! en el panorama nacional supuso una renovación de los planteamientos compositivos e interpretativos: los temas del álbum *Why?* se limitaban a unas bases sobre las que sus miembros iban improvisando¹²³, del mismo modo que se hacía en el free jazz, y supieron defender su planteamiento frente a los intentos de la industria por llevarles hacia caminos más comerciales (incluso negándose a cantar en castellano¹²⁴). Al final de su corta carrera (de apenas tres años) Enric Herrera decidió desviar el rumbo musical de la banda, sustituyendo a los

¹²³ Ver entrevista a Josep M^a Vilaseca *Tapi*, en la revista *Ruta 66*. N^o 58. Enero 1991. El álbum *Why?* sólo consta de cuatro títulos, de los cuales dos de ellos (que dan nombre al disco) son en realidad el mismo dividido en dos partes por exigencia técnica (entre ambos suman casi veinticinco minutos, y no cabían en una misma cara del Lp).

¹²⁴ Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. p. 545.

músicos¹²⁵, incorporando una sección de vientos y acercándose al soul de bandas como Chicago o Blood, Sweat & Tears. Con esta formación se convirtió en el primer grupo español que editó un disco doble, y además un disco en directo (o lo que es lo mismo, el primer Lp doble en directo de la historia del rock nacional: *Máquina! en directo* - Diábolo. LT-33001. 1972-).¹²⁶

Detrás de Máquina! llegó toda una amalgama de grupos de rock progresivo muy diferentes entre sí, pero que fueron parte de la mejor etapa del género en España, y al mismo tiempo contribuyeron a definir un sonido que más tarde sería seña de identidad en Cataluña. Es el caso, por ejemplo, de Vértice y Tapiman, dos formaciones con más arraigo en el blues rock que ya comenzaron a adelantar rasgos de lo que sería el rock duro nacional; Música dispersa, que liderado por Jaume Sisa fue de los primeros en cantar en catalán y alejarse de la influencia inglesa, y cuyo impacto en el *underground* fue muy grande; OM, que comenzó como banda de acompañamiento de Pau Riba, grabando con él el álbum *Dioptría I* (Concentric, 5.713-SUL-B. 1969. Considerada una obra cumbre del *underground* catalán), y que una vez “independizada” fue de las más experimentales de toda la escena *progresiva* catalana; Agua de Regaliz (posteriormente Pan y Regaliz por problemas legales¹²⁷), que cambió el folk por el *progresivo* al hilo del éxito de bandas como Máquina! o Música Dispersa; Jarka, más orientado hacia el jazz; o Fusioon, cuyas composiciones mezclaban rock progresivo con melodías tradicionales y elementos de jazz o clásicos.

Mención aparte merece Crac, que no llegó a sacar ningún disco, pero cuya calidad y excelente técnica lo llevaron a ganarse un hueco en la escena *progresiva*, llegando a integrarse en la formación de Máquina! para la grabación de su disco en vivo; y Lone Star, que tras haber formado parte de la primeriza escena rockera nacional, decidió dar un giro a su carrera y zambullirse en el mundo del *underground* a partir de su Lp *Spring 70*, o de los tres siguientes, *Es largo el camino*, *Adelante rock en vivo* y *¡¡Síguenos!!*¹²⁸

Hay que destacar y reivindicar, dentro del *underground* no sólo catalán, sino nacional, la figura de la *Gauche Divine*, un movimiento artístico-político-intelectual antifranquista en el que estaban muchos de los nombres propios de la cultura y de las artes de finales de los sesenta y principios de los setenta. Muy ligado al movimiento cinematográfico de la Escuela de Barcelona, estuvo formado por miembros de las clases altas de la sociedad barcelonesa, entre los cuales están escritores como Jaime Gil de Biedma, José María Carandell, Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán o Terenci Moix; los arquitectos Ricardo Bofill y Óscar Tusquets; miembros de la Escuela de

¹²⁵ Sustituyéndolos por los que conformaban el núcleo central del grupo Crac. Jordi Batiste decidió abandonar el grupo tras el período en el que estuvo haciendo el servicio militar, aunque volvió para la grabación del disco en directo.

¹²⁶ Para más información leer <http://www.dlsi.ua.es/~inesta/LCDM/Entrevistas/maquina_nov06.html> (entrevista a Enric Herrera. [Consultado el 22-V-2011]).

¹²⁷ El problema vino a raíz de un incumplimiento de contrato con su compañía discográfica (Diábolo/Als 4 vents), a la que abandonaron para firmar con Ekipo/Dimensión. Ver Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. p. 34 / Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. p. 550.

¹²⁸ Las referencias de los cuatro discos se indicaron anteriormente, al mencionar a los primeros grupos de rock en España.

Barcelona como Vicente Aranda y Ricardo Franco; cantantes como Raimon o Serrat; promotores como Oriol Regàs y Gay Mercader; y muchos otros personajes que tomaron parte activa en el *underground*.¹²⁹

La Gauche Divine, cuyo lugar habitual de reunión estaba situado en la discoteca Bocaccio, fue, en gran medida, la responsable de que el *underground* pudiera tener la relevancia que tuvo, ya que sus miembros no repararon en utilizar sus recursos económicos y su influencia para poner a flote la infraestructura necesaria. Especialmente Oriol Regàs, cuya oficina de management se encargó de promocionar a Máquina! y a Smash, tuvo especial relevancia en el despegue del *underground* a nivel nacional; y Gay Mercader, que en asociación con aquél fundó Gay & Company, convirtiéndose en el primer promotor en traer a España las grandes giras y conciertos de los mejores artistas de rock extranjeros, en un momento en el que aquí no había ningún tipo de infraestructura seria para la realización de los mismos. Aún hoy sigue siendo la referencia indiscutible en el mundo de los espectáculos de rock, más de treinta y cinco años después de que en 1974 trajera a actuar a Emerson, Lake & Palmer.¹³⁰

Continuando con la elaboración una historia del rock en España, el punto de partida de todo este movimiento hay que buscarlo en algún acontecimiento significativo en directo: un concierto o un festival. Recogiendo la herencia de los festivales de música moderna del Price madrileño, el promotor Oriol Regàs organizó, entre octubre y diciembre de 1970, en el Salón Iris de Barcelona, el *Festival Permanente de la Música Progresiva*. Dicho festival consistió en una serie de conciertos organizados a razón de tres galas semanales: viernes por la noche, matinal del domingo, y domingo por la noche, y se convirtió en la primera manifestación importante del *underground* musical español, marcando el inicio de su primera y fructífera etapa. En él tomaron parte muchos de los nombres más importantes de la progresía nacional, como Los Canarios, Máquina!, Smash, Cerebrum, Música Dispersa, Agua de Regaliz o Crac, junto a otros de menor relevancia como Los Puntos, Buzz, Green Piano, Dos + uno, o personajes del *underground* como Pau Riba.¹³¹

Su repercusión fue notable no sólo entre los más interesados por el género, sino en el mundo de la cultura en general, que asistía a un espectáculo inédito hasta la fecha. Su importancia fue tal que Manuel Vázquez Montalbán lo llegó a comparar con el *Hernani*, de Víctor Hugo, en los siguientes términos:

allí se desarrollaron las batallas musicales llamadas a ser el *Hernani* de nuestra música de consumo. El estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo, en el París dieciochesco, significó el nacimiento de un nuevo teatro, y ha quedado como hito de un acontecimiento innovador. Las sesiones del Iris barcelonés merecen este balance clarificador, porque figurarán en su día en la historia del gusto musical español.¹³²

¹²⁹ Para ampliar información acerca de la *Gauche Divine* resulta muy interesante la lectura de García-Soler, Jordi. “Oriol Regàs, la ‘gauche divine’ y molt més”. En *El País*. Quadern Catalunya. 26-I-2006.

¹³⁰ Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. pp. 528-533.

¹³¹ *Ibíd.* pp. 530, 532.

¹³² Dávila, Luis. “Música Progresiva a cinco duros”. En *Triunfo*. Nº 453. Año: XXV. 26-II-1971. pp. 37-39.

Además, a través de sus líneas se puede hacer una panorámica de la incipiente escena *underground*, de cómo se estaba recibiendo culturalmente y de cómo se estaba produciendo un cambio en la forma de escuchar y entender el rock, así como en la relación entre los artistas y el público:

La continuidad de la programación, la actitud del público joven, el lugar que ocuparon las sesiones en los comentarios y acontecimientos de la ciudad, revelan la importancia cultural de esta programación. La actitud del público era más cultural que consumista [...] Lo cierto es que Smash, Máquina y Música Dispersa no son ninguna broma. Son pilares serios desde los que se puede arrancar. Si pensamos que la música “pop” de la juventud española de los años sesenta nació en el Dúo Dinámico y que su influencia no ha desaparecido a pesar de la brutal evidencia de los Beatles, habrá que ser optimistas de cara a la evolución de nuestra música progresiva, que tiene plataformas iniciales mucho más presentables. En cualquier caso hemos asistido a un fenómeno de iniciación cultural en el contexto de una cada vez más extendida reflexión sobre el código de la llamada cultura de masas [...] La cosa se comprende muy bien si tenemos en cuenta la situación actual del gusto musical en España, prácticamente inexistente. La última batalla musical cultural que se planteó entre nosotros fue Verdi o Wagner, y nunca ha sido problema la opción Manolo Escobar-Bob Dylan.¹³³

El *underground* catalán tampoco hubiera sido posible sin el apoyo mediático, responsable de amplificar su impacto tanto a nivel local como a nivel nacional. Especialmente, como será la tónica general en la historia del rock, a través de la radio y de revistas especializadas.

El nombre propio de las ondas catalanas es José María Pallardó, que emitía sus programas desde Radio Juventud 2. En un momento en el que el país aún se hallaba bajo el mando militar del régimen franquista, algunas emisoras se aventuraron a programar espacios desde los que mostrar a la población española lo que estaba aconteciendo musicalmente más allá de las fronteras. Y en Barcelona, a principio de los setenta, brillaron con luz propia los programas *La hora de los conjuntos*, *El clan de la una* y *Al mil por mil*, desde los que Pallardó pinchaba lo que llegaba directamente desde Inglaterra o Estados Unidos, con grupos como Cream, Pink Floyd, Traffic o Deep Purple, y enganchando a miles de jóvenes todos los días. Además, sus programas también sirvieron como plataforma de lanzamiento de muchas bandas amateur que comenzaban sus andadura por aquellas fechas. José María Pallardó fue uno de los principales valedores de Máquina!, poniéndolo como ejemplo de grupo de rock transgresor en lo musical, y también presentó algunas de las galas del *Festival Permanente de la Música Progresiva*.¹³⁴

Y si Pallardó fue el gran gurú de las ondas, Ángel Casas será el referente en lo que se refiere a la prensa escrita fundando la revista *Vibraciones*, una de las primeras especializadas en rock. Además, Ángel Casas también fue el responsable del programa de radio *Trotadiscos*, en Radio Barcelona (de la Cadena SER), que presentaron

¹³³ Dávila, Luis. *Op. Cit.*

¹³⁴ Ver Montaña, Claudi. “Spanish Underground. Un rayo de sol en las catacumbas de nuestra música”. En *Vibraciones*. Nº 5. Febrero 1975. pp. 18-21. / MiguelCt. “La historia del rock español V: el rock progresivo (I parte)”. 11-XII-2010. En <www.guitarristas.info> [consultado el 23-V-2011].

Constantino Romero y Rafael Turia, y que en 1972 fue el primer programa de rock en llevarse un premio Ondas como Mejor Programa Musical.¹³⁵

Todo este movimiento *underground* que surgió en Barcelona a finales de los 60 y principio de los 70 llegó a tener sus grandes momentos, aunque en realidad se puede decir que fue un éxito efímero de apenas dos o tres años. Una característica común de todos los grupos catalanes de rock progresivo es su corta vida y producción discográfica, que en el mejor de los casos se limita a dos o tres Lp's. Y si lo consiguieron es, en parte, por otro hecho significativo: en Barcelona estuvo el epicentro de los sellos independientes de la progresía nacional, destacando fundamentalmente Edigsa (dirigido por Claudio Martí¹³⁶) y Diábolo/Als 4 vents (dirigido por Ángel Fábregas¹³⁷). También tuvo cierta relevancia el sello Ekipo/Dimensión. La mayoría de los grupos que vieron publicados sus discos fue a través de dichos sellos, ya fueran de Barcelona o de fuera (incluso Smash se acercó desde Sevilla con ese propósito). Todo el movimiento progresivo catalán derivará, en la segunda mitad de la década, en lo que se conocerá como *rock laietano* o *rock catalán*, no sin haber influido previamente en la música de otros grupos del resto del país, y resultando, pese a su brevedad, clave para el futuro del rock español.

Cuando el *underground* estalló en Sevilla y en Barcelona, el panorama cultural en la capital aún no era el más propicio para ello, ya que al margen de que se comenzara a sentir la influencia de los grupos de rock anglosajones, también existían una serie de estilos muy alejados y particulares que obtuvieron el beneplácito de gran parte del público y de los medios: por un lado, lo que se podría denominar *gipsy rock*, y por otro el auge de la rumba y sus derivados. Las Grecas, por ejemplo, fue un dúo que tuvo bastante apoyo, y el empuje de formaciones como Rumba 3 o Los Chichos contribuyó a que los grupos con el sonido popularmente conocido como “lolailo” entraran en los medios de comunicación con bastante éxito.

Ello ayudó a generar una particularidad, y es que mientras en Sevilla y en Barcelona la explosión del *underground* se producía a finales de los sesenta, en Madrid llevaría cierto retraso, entrando de lleno en los setenta. Ya se conocía, por tanto, a las bandas andaluzas y catalanas que habían empezado todo el movimiento, lo que dio otro punto de referencia a los músicos madrileños que se encargarían de recoger el testigo.

La situación geográfica, más alejada de las fronteras, ponía a Madrid en una posición menos privilegiada para recibir la influencia de la psicodelia y la cultura hippie; y la política, como capital de la España dictatorial, tampoco favoreció el flujo de nuevas ideas en una ciudad sometida a férreos controles policiales. No en vano, la llegada del *underground* al foro se produjo prácticamente coincidiendo con la recién

¹³⁵ Ver <www.premiosondas.com> [consultado el 25-V-2011] / L.M. “Los disc-jockeys ya no gritan”. En “Aquí la radio”, *La Vanguardia*. 20-I-1982. p. 32.

¹³⁶ Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 89.

¹³⁷ Ver <http://www.dlsi.ua.es/~inesta/LCDM/Entrevistas/gualberto_nov06.html> (“Entrevista a Gualberto”. [Consultado el 25-V-2011]).

estrenada *Ley de peligrosidad y rehabilitación social*, el seis de agosto de 1970, que venía a sustituir a la *Ley de vagos y maleantes*¹³⁸ vigente desde 1933, y que en realidad no era más que una actualización de ésta:

LEY 16/1970 DE 4 DE AGOSTO, SOBRE PELIGROSIDAD Y REHABILITACIÓN SOCIAL¹³⁹

[...] los cambios acaecidos en las estructuras sociales, la mutación de costumbres que impone el avance tecnológico, su repercusión sobre los valores morales, las modificaciones operadas en las ideas normativas del buen comportamiento social y la aparición de algunos estados de peligrosidad característicos de los países desarrollados que no pudo contemplar el ordenamiento de mil novecientos treinta y tres, han determinado que la Ley referida, a pesar de los retoques parciales introducidos por disposiciones posteriores, aparezca hoy, al menos en parte, un tanto inactual e incapaz de cumplir íntegramente los objetivos que en su día se le asignaron. De ahí que para poner al día y proporcionar plena eficacia a sus normas haya parecido necesario realizar esta reforma, que manteniendo sustancialmente sin modificación los principios en que la Ley de mil novecientos treinta y tres se inspiró, adecúa su contenido a las necesidades y realidades de hoy, en beneficio de los propios sujetos a quienes la Ley haya de aplicarse y de la sociedad que debe integrarlos. Se trata, pues, de una reforma de adaptación, que fundamentalmente tiende a conseguir los siguientes fines:

Primero. [...] señalar como objetivo el primordial compromiso de reeducar y rescatar al hombre para la más plena vida social.

[...]

Cuarto. Modificar otros estados, como los referentes a quienes realicen actos de homosexualidad, la mendicidad habitual, el gamberrismo, la migración clandestina y la reiteración y reincidencia, matizándolos con retoques que harán más exigente la apreciación de estas figuras, al tiempo que eliminarán toda posible ambigüedad de las mismas.

Quinto. Establecer las nuevas categorías de estados de peligrosidad que las actuales circunstancias sociales demandan por ofrecerse ciertamente como reveladoras de futuras y probables actividades delictivas o de presentes y efectivas perturbaciones sociales con grave daño o riesgo para la comunidad.

[...]

Son supuestos del estado peligroso los siguientes:

Primero. Los vagos habituales.

Segundo. Los rufianes y proxenetas.

Tercero. Los que realicen actos de homosexualidad.

Cuarto. Los que habitualmente ejerzan la prostitución.

Quinto. Los que promuevan o fomenten el tráfico, comercio o exhibición de cualquier material pornográfico o hagan su apología.

Sexto. Los mendigos habituales y los que vivieren de la mendicidad ajena o explotaren con tal fin a menores, enfermos, lisiados o ancianos.

Séptimo. Los ebrios habituales y los toxicómanos.

Octavo. Los que promuevan o realicen el ilícito tráfico o fomenten el consumo de drogas tóxicas, estupefacientes o fármacos que produzcan análogos efectos; y los dueños o encargados de locales o establecimientos en los que, con su conocimiento, se permita o favorezca dicho tráfico o consumo, así como los que ilegítimamente

¹³⁸ Gaceta de Madrid. N° 217. 5-VIII-1933. pp. 874-877.

¹³⁹ B.O. del E. N° 187. 6-VIII-1970. pp. 12551-12553.

posean las sustancias indicadas.

Noveno. Los que, con notorio menosprecio de las normas de convivencia social y buenas costumbres o del respeto debido a personas o lugares, se comportaren de modo insolente, brutal o cínico, con perjuicio para la comunidad o daño de los animales, las plantas o las cosas.

Décimo. Los que integrándose en bandas o pandillas manifestaren, por el objeto y actividades de aquéllas, evidente predisposición delictiva.

Undécimo. Los que sin justificación lleven consigo armas u objetos que, por su naturaleza y características, denoten indudablemente su presumible utilización como instrumento de agresión.

Duodécimo. Los que de modo habitual o lucrativo faciliten la entrada en el país o la salida de él a quienes no se hallen autorizados para ello.

Decimotercero. Los autores de inexcusables contravenciones de circulación por conducción peligrosa.

Decimocuarto. Los menores de veintiún años abandonados por la familia o rebeldes a ella que se hallaren moralmente pervertidos.

Decimoquinto. Los que, por su trato asiduo con delincuentes o maleantes y por la asistencia a las reuniones que celebren, o por la reiterada comisión de faltas penales, atendidos el número y la entidad de éstas, revelen inclinación delictiva.

[...]

Leyendo con detenimiento el texto se pueden encontrar las principales preocupaciones del Régimen en los albores de esta década: homosexualidad, gamberrismo, inmigración ilegal, perversión moral de la juventud, consumo (y tráfico) de drogas y asociación juvenil. Las tres primeras se recogen dentro de las modificaciones realizadas sobre la *Ley de vagos y maleantes*, mientras que las siguientes son nuevas incorporaciones. Todos estos cambios están reconocidos abiertamente en los puntos cuarto y quinto de los “fines” que persigue la nueva Ley.

No es difícil deducir que todas estas preocupaciones responden directamente a la entrada en España del movimiento hippie y el *underground*, algo que el gobierno de la Dictadura contemplaba con bastante desasosiego por su confrontación con los valores sociales y morales defendidos por el Régimen.

Lo primero que llama la atención es que no se haya suprimido ni modificado el primero de los supuestos: los “vagos habituales”. Nada mejor que dejar una categoría ambigua para cubrirse las espaldas en caso de necesidad. ¿Quiénes son *vagos habituales*? ¿Cuál es el baremo para identificarlos? (hay que señalar que en el texto se separa expresamente a los “vagos” de los “mendigos”, de forma que son categorías excluyentes). La respuesta es, precisamente, *vaga*, y el criterio podía variar en función de muchos parámetros, a conveniencia de quien tuviera que juzgarlo. A partir de aquí el resto es cuasi secundario, pudiendo utilizarse como complemento de este primer supuesto.

La homosexualidad llegó amparada en el principio del amor libre predicado por los hippies, algo para lo que el gobierno y la sociedad española en general no estaban preparados. Ni lo estaban para la homosexualidad, ni lo estaban para los propios hippies, en realidad, de forma que era una doble agresión. Aparte de inmoral, la homosexualidad se consideraba una desviación del orden natural, una enfermedad que debía tratarse y curarse, bajo pena de prisión, así que ante el aumento de los “casos” decidió modificarse la aplicación de la ley.

El fenómeno del hippismo consiguió ciertas plazas fuertes en España, como puede ser el caso de las Islas Baleares. Pero la comunidad hippie no sólo estaba integrada por españoles, sino que también llegaron muchos atraídos por la propia cultura, por el clima o por otro tipo de factores que van desde el turístico hasta el pedagógico (conviene recordar, por ejemplo, las clases impartidas por Diego el del Gastor en Morón de la Frontera, a las que acudían alumnos de todo el mundo). Se produjo entonces un flujo migratorio en el que cabe incluir la inmigración (y emigración) ilegal. Su control suponía poner freno a las ideas que llegaban de fuera, y que estaban ayudando a implantar el *underground* por todo el país.

Como consecuencia de la psicodelia el consumo de droga se disparó (a decir verdad no se puede culpar a los hippies de este hecho, pues droga ya había, aunque sí es cierto que desde finales de los sesenta comenzó una escalada que continuará en los ochenta con una progresión importante¹⁴⁰), al igual que los casos de “menores de veintiún años abandonados por la familia o rebeldes a ella que se hallaren moralmente pervertidos”. Esta frase refleja que algo estaba cambiando en la juventud, que se estaba volviendo cada vez más rebelde frente a un tipo de valores que ni comprendía ni aceptaba. Unos jóvenes que buscaban el amparo en asociaciones, pandillas, bandas o grupos de diversa índole, en las que se podían identificar y ver reflejados en el resto de sus miembros. Ello no quiere decir que estas agrupaciones tuvieran fines delictivos, pero sí sería un denominador común el intentar desafiar al sistema haciendo cosas que les enfrentaran a lo que se consideraba moralmente correcto (desde consumir drogas y beber alcohol, hasta componer y tocar canciones cuyas letras fueran de índole sexual, político o provocador). Se estaba generando un ambiente contestatario, pero al mismo tiempo muy solidario por parte de todos los que se hallaban inmersos en él.

Este clima de rebeldía aportó el abono necesario para que el *underground* consiguiera arraigar en Madrid, aunque fuera algo más tarde que en otros lugares donde las condiciones resultaban más favorables. Fue una época en la que la Dictadura comenzaba a ver atisbos de peligro, a ver cómo la relevancia social de todo aquello alcanzaba cotas insospechadas tan sólo unos años antes. Por ello el fenómeno tuvo unas connotaciones políticas importantes, y el Régimen comenzó a aplicar la censura y la represión con más fuerza, controlando las letras de las canciones (de hecho, la mayoría cantaban en inglés más por eludir la censura que por imitar a los grupos anglosajones¹⁴¹), controlando las salas, como la mítica M&M, haciendo redadas, llevando a cabo detenciones... En definitiva, años difíciles para el rock, pero al mismo tiempo años importantísimos para asentar las bases del inminente rock urbano, del rock duro y del heavy metal, que tendrán su origen en este clima de duro enfrentamiento con el sistema.

En el plano musical hay una gran diferencia entre el rock progresivo que se hizo en Madrid y el que se hizo en Sevilla y Barcelona, plasmada especialmente en la sonoridad de las composiciones: en Sevilla el rock progresivo fue buscando e incorporando elementos propios de la cultura andaluza, como el flamenco, y esa búsqueda dio como resultado un incipiente rock “con raíces” en el que se incorporaban sonoridades y timbres exóticos o propios de la música popular de otras culturas (con

¹⁴⁰ Lechado, José Manuel. *La movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005. pp. 21-24.

¹⁴¹ García Villaluenga, Yolanda (directora). *Un cuerpo extraño. Historia del rock en España*. TVE. 2010

instrumentos que iban desde la guitarra flamenca y el violín hasta el sitar); en Barcelona se pretendía una mayor sofisticación a través del estudio de las técnicas y formas compositivas del jazz, lo que condujo a cierta elitización del género; en Madrid, sin embargo, predominó la influencia de los grupos *underground* anglosajones, de modo que el sonido de las bandas iba a ser mucho más duro, áspero y distorsionado, con especial empleo en las guitarras del pedal de *fuzz* (un efecto que trabaja sobre la *ganancia*) que popularizó Jimi Hendrix durante los sesenta. Un rock progresivo que conseguía incorporar a la música el espíritu contestatario que paulatinamente iba empapando a la juventud madrileña.

Por todo lo demás, los grupos *underground* que fueron apareciendo en Madrid seguirían una carrera muy similar a la de las bandas catalanas: temas con largos desarrollos instrumentales, una gran libertad compositiva en la que la improvisación jugaba un papel preponderante, letras en inglés y una vida artística y producción discográfica muy breves pero muy intensas, en las que a lo largo de dos o tres años se podían grabar uno o dos discos, y algún que otro single. De hecho, la actividad *underground* de Madrid y Barcelona estuvo muy ligada, pues aunque el centro del movimiento se estaba desplazando hacia la capital, en Barcelona seguían aglutinando los principales sellos discográficos y se seguían programando festivales y conciertos en los que participaron asiduamente los incipientes grupos madrileños.

De todos ellos destacó con luz propia Cerebrum, considerado uno de los tres pilares fundamentales sobre los que se sostuvo el *underground* nacional junto con Smash y Máquina!, y lo que es más importante para este estudio: fue el precursor del rock duro español, abriendo las puertas a un nuevo tipo de sonoridad que conduciría a la aparición del heavy metal en el país.

Surgido como Los Más en 1969 (justo cuando el rock progresivo estaba en su máximo apogeo en Cataluña, y consiguió tener importancia relevante en Sevilla), comenzó, como la gran mayoría de grupos, basando su repertorio en el blues y el rock procedente de Inglaterra y Estados Unidos. En 1970 cambia su nombre por Cerebrum, y empieza a componer temas propios. El fichar por una compañía de Barcelona, unido a su nacimiento “premature” (realmente fue el primero dentro del *underground* madrileño, casi coincidiendo con los grupos sevillanos y catalanes) y a la cantidad de actuaciones que hacía allí (debido tanto a la sede de la discográfica como, sobre todo, a que el panorama del rock progresivo estaba mucho más desarrollado que en Madrid), llevó a mucha gente a pensar que se trataba de una banda catalana. Grabó dos singles: el primero con los temas “Read a book” y “Eagle death”¹⁴², y el segundo con “Time’s door” y “It’s so hard!”¹⁴³. A finales de 1970 actuó en un festival de tres días en Madrid¹⁴⁴, en el que se dieron cita varios de los grupos más importantes del

¹⁴² Cerebrum. *Eagle death / Read a book*. Dimensión, 4002-B. 1970. Hay cierta confusión con el título “Eagle Death” en diversas fuentes, que lo citan como “Eagle’s death”. El error viene al intentar traducirlo de forma coherente y darle la grafía apropiada (“Eagle’s death” - “La muerte del águila”); sin embargo, el título exacto es el primero, pese a que en la carátula del single aparezca, a continuación, una traducción errónea del mismo (“Eagle Death” – “El águila de la muerte”, que en realidad sería “Death Eagle”).

¹⁴³ Cerebrum. *Time’s door / It’s so hard!* Dimensión, 4004-B. 1970.

¹⁴⁴ Organizado por el productor Mario Pacheco en el barrio de Tetuán (ver Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. p. 581).

underground español, consiguiendo una buena parte de éxito. Poco después actuó en el *Festival Permanente de la Música Progresiva*, organizado por Oriol Regàs en Barcelona, junto a formaciones como Los Canarios, Máquina!, Agua de Regaliz, Crac, Música Dispersa o Smash (que ya se han citado como piezas fundamentales para la evolución del rock en el país) llevándose el reconocimiento de público y músicos. Cerebrum era un grupo que en directo estaba cómodo, y en sus actuaciones siempre llamaba la atención por su sonido duro y contundente, acercándose al sonido de bandas como Black Sabbath. Cuando iba a centrarse en la grabación de su primer disco, en 1971, el grupo se deshizo, y el proyecto del Lp, casi de manera incomprensible, se quedó en nada.¹⁴⁵

La disolución de Cerebrum, lejos de significar el declive del *underground*, fue un punto de inflexión para todo el rock nacional. Si bien el rock progresivo comenzaba a mostrar ciertos signos de agotamiento, una vez establecido en Madrid el centro del movimiento se comenzó a producir una nueva transformación en la forma de entender el rock, despojándolo de gran parte de su barroquismo instrumental y de su carga alucinógena, y endureciendo su sonido y su carga socio-política. Se alejaba de esta manera de la psicodelia, del movimiento hippie y del ideal de vida *underground* de los sesenta; una independencia que lo acercará más a la ciudad, a los problemas reales de la vida cotidiana, y a la lucha de la juventud por derribar un sistema que consideraban obsoleto, así como por encontrar entonces un sitio en ese nuevo orden que habría de llegar. En definitiva, la temática y la sonoridad del rock se hacían más directas y más duras, eliminando los elementos superfluos, y apuntando directamente contra el orden social y la clase política. Era el nacimiento del rock urbano, que alcanzaría su auge en la segunda mitad de la década.

Esa transición hacia el rock urbano fue representada mejor que nadie por Blue Bar, una formación nacida directamente de las cenizas de Cerebrum, y cuya única conexión con el hippismo fue su nombre (Blue Bar era –y es– el nombre de un bar hippie en Formentera¹⁴⁶). Del progresivo conservaban el *modus operandi* de la improvisación, pero su sonido, muy influido por bandas como Cream o Blue Cheer, apuntaba directamente a los nuevos aires del rock urbano e incluso del heavy metal. No en vano fue el primer grupo español en utilizar el doble bombo en la batería, recurso frecuente de este estilo a partir de los años ochenta¹⁴⁷. Blue Bar dejó además dos nombres que se antojarán fundamentales para el desarrollo de rock y el heavy metal nacionales: Salvador Domínguez, guitarrista que ya formó parte de Cerebrum en su última etapa, creador e ideólogo de Blue Bar, integrante de bandas como Los Canarios (en una de sus últimas “reencarnaciones”) y, especialmente, fundador en los años 80 de uno de los grupos más importantes del género en España, Banzai; y Enrique Ballesteros, que pasará por varias de las formaciones más significativas del hard rock y heavy metal

¹⁴⁵ Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. pp. 44-46.

¹⁴⁶ Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock*. Madrid: SGAE, 2002. p. 584.

¹⁴⁷ Cuando se mencionaba a Los Silver’s líneas atrás, comentaba este mismo detalle. Para no incurrir en contradicción, conviene aclarar que Blue Bar fue el primero en utilizar la técnica de doble bombo tal y como se concibe en el rock duro y en el heavy metal, y no en el simple hecho de montar (y tocar) dos bombos en la batería.

patrio, como Ñu, Cráter, Banzai, Bella Bestia o Coz. La vida de Blue Bar fue efímera, de apenas cinco o seis meses, y no llegó a grabar nada, pero dejó su impronta como artífice de un nuevo modo de entender el rock a través de sus actuaciones en directo, con gran apoyo del público madrileño que llenaba las salas de concierto y los salones de colegios mayores donde tocaban (Blue Bar fue el encargado de inaugurar los conciertos de la sala M&M¹⁴⁸, por la que posteriormente pasaría la flor y nata de la escena rockera nacional e internacional, y sus actuaciones se contaron por llenos absolutos).

Otras bandas que comenzaban a apuntar maneras hacia esta nueva forma de entender el rock fueron Arkham (otro de los “descendientes” de Cerebrum a partir de sus integrantes –la serie fue Cerebrum, Delirium Tremens, Blue Bar y Arkham–), Museum y Franklin, muy influenciadas por los repertorios de Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath o Grand Funk Railroad (precedentes inmediatos de los grupos británicos de heavy metal). Caso aparte merece Barrabás, que cultivó una fusión de estilos en la que tenían cabida los ritmos latinos, los africanos, el funk y el soul, y que tuvo mucho éxito en toda América (desde Canadá y Estados Unidos hasta América Latina).

En Madrid se dio otra particularidad en relación con los grupos que comenzaban a despuntar: si bien algunos eran de la propia capital (como los mencionados hasta ahora), hubo muchos que llegaron desde fuera para hacer carrera y buscar su oportunidad. Es el caso, por ejemplo, de bandas como Simún (Cádiz), Sangre (Venezuela), Storm (Sevilla) o Eva Rock (Salamanca). Es obligado destacar a estas dos últimas, pues serán la semilla del heavy metal nacional por sus influencias, su manera de componer, sus formas sobre el escenario y su filosofía de la música.

Storm, aunque sevillano, desarrolló casi toda su carrera en Madrid. Formado en 1969 en el barrio de San Jerónimo¹⁴⁹, es el primer grupo que apunta de manera seria hacia el heavy metal. Muy influenciado por Deep Purple (se le conocía como “los Deep Purple españoles”), se puede ya citar a Storm como la primera banda de hard rock nacional. La similitud con la formación británica y las versiones que hacía de ella cautivaron la atención de muchos jóvenes que, como se ha mencionado al comienzo del rock en Sevilla, ya sabían de la existencia del grupo inglés por los discos que llegaban, sobre todo, a través de la base aérea. En 1970 conoció al que se convertiría en su manager, José Luis Fernández de Córdoba¹⁵⁰ (que junto con Gonzalo García Pelayo sería el otro gran impulsor del rock de finales de los 60 y principios de los 70 –Oriol Regàs en Barcelona también, aunque éste es empresario y promotor; su dedicación al rock fue “desde fuera”–), pieza clave en el éxito que la banda alcanzaría a lo largo de su carrera. Su música era mejor recibida en Madrid que en Sevilla, por lo que el grupo decidió hacer las maletas e ir a la capital, donde el consumo de discos y de rock comenzaba a tener una importancia relevante. En Madrid se le abren las puertas, y después pudo ir a tocar a otras grandes ciudades con mucho éxito, como Bilbao o Barcelona (donde actuó como grupo invitado de Queen en su único concierto en España, en el Palacio de los Deportes, el 13 de diciembre de 1974). Storm destacaba

¹⁴⁸ Domínguez, Salvador. *Op. Cit.* p. 585.

¹⁴⁹ Fuente: Diego Ruiz Geniz (Storm) en entrevista personal. 22-IV-2011.

¹⁵⁰ Fuente: Diego Ruiz Geniz (Storm) en entrevista personal. 22-IV-2011.

especialmente por su directo, muy potente y enérgico, con una puesta en escena muy intensa. Su primer LP, *Storm* (BASF, BO-92006. 1974), estaba compuesto por temas originales exclusivamente, y supuso una clara evolución en el sonido y en el estilo, bastante duro, ganándose rápidamente al público. La carrera de Storm se vio truncada por el servicio militar a mediados de década, reapareciendo a finales de la misma y grabando otro disco, *El día de la tormenta* (Alba, PA-6017. 1980), mucho más cercano al rock melódico, y en el que quedan palpables sus raíces andaluzas (ellos lo definen como “rock afro-bético”)¹⁵¹. No tuvo tanto éxito, y un año después se separaba, dejando iluminado el camino hacia el heavy metal.

Eva Rock, como en el caso de Storm, fue acogido por el público madrileño como un grupo propio. Era un trío muy potente formado en Salamanca en 1970, que se convertiría en una de las mejores bandas de hard rock de la década. Eva Rock no sólo destacaba por su música, sino que su misma forma de entender la vida ya le hacía diferente (hay quien llegó a decir que pertenecían a una secta). Valga como ejemplo el hecho de que, en 1971, sus miembros decidieron irse a un pueblo a 25 kilómetros de Salamanca llamado Fresno Alhándiga, haciendo de él su cuartel general, y al que acudían sus seguidores a verles ensayar¹⁵². Pretendían una ruptura con la sociedad de entonces, y musicalmente lo que querían era, en palabras del propio Paco García (batería y fundador de la banda), “liberarse de la música orquestal, amenizaciones y pollas de estas”¹⁵³. Sus conciertos pusieron el precedente del glam en España, algo que años más tarde, durante los ochenta, recogerían otros grupos como Bella Bestia. El repertorio utilizado iba desde versiones de Led Zeppelin hasta temas propios, muy influenciados por la música de formaciones como Black Sabbath, los mencionados Led Zeppelin, o The Jimi Hendrix Experience. Su manager fue José Luis Fernández de Córdoba, a la vez manager de Storm. Eva Rock actuó en muchos sitios, pero lo que terminó de consagrar su leyenda fue su concierto en el festival *Quince horas de Música pop Ciudad de Burgos*¹⁵⁴, el 5 de julio de 1975, junto a otros grandes grupos del *underground* español del momento, como Storm, Burning (que salieron también ambos triunfadores de este evento), Iceberg, Companyia Eléctrica Dharma o Tílburi, recibiendo unas críticas muy buenas y un gran reconocimiento del público. No llegó a grabar nada (el compartir manager con Storm no le vino muy bien en ese sentido), pero con sus shows incendiarios consiguió hacerse respetar. No cabe duda de que su aportación al hard rock nacional fue importantísima. En 1977, de nuevo por culpa de la “mili”, el grupo desapareció, pasando a formar parte de las leyendas del rock patrio.

¹⁵¹ Con esa misma definición figuraba en el cartel de la gira andaluza junto a Triana, en 1975: “Fernández de Córdoba presenta in concert Rock Afro-Bético y Rock del Sur. The Storm y Triana”.

¹⁵² Aunque siempre se ha comentado que Fresno Alhándiga era un pueblo abandonado, la realidad es que nunca lo estuvo, y que tal afirmación pertenece al terreno del mito de Eva Rock, contribuyendo de este modo a crear su estatus de leyenda del rock nacional. No en vano, en 1970 Fresno Alhándiga registró su mayor pico de población *de hecho* censada, con 540 habitantes (en 1960 tenía 496, y en 1980, 394. Fuente: <www.ine.es> [consultado el 6-VI-2011]).

¹⁵³ Domínguez, Salvador. *Op. Cit.* p. 603.

¹⁵⁴ Todavía, de cara a la oficialidad, se evitaba el empleo de la palabra “rock” para organizar determinados eventos. Así se aseguraba una menor cantidad de trabas en la obtención de los permisos necesarios. El gobierno del Régimen no terminaba de verlo como algo apropiado para la juventud española.

Al margen de la música, otra de las cosas que trajo consigo el *underground* fue la aparición de la prensa marginal, que junto con las denominadas radios libres se tornaron en piezas fundamentales para el desarrollo del rock en España (al igual que estaba ocurriendo en el resto del mundo occidental).

La prensa marginal surgió como respuesta a una necesidad básica de información, de expresión y de comunicación: los medios generalistas, controlados por el Estado, no eran capaces de satisfacer las inquietudes de aquellos que se movían dentro del *underground*, ni les permitían expresarse libremente, así que se buscaron nuevas formas que les permitieran hacerlo y que estuvieran al margen de la cultura oficial, cuya censura se encargaba de cercenar cualquier idea que no comulgase con las del Régimen. De esta forma también se convirtió en un altavoz contracultural, con una clara oposición a la Dictadura, y uno de los principales vehículos canalizadores de las diferentes facetas englobadas en el *underground*. A través de los fanzines (aunque esta denominación no se utilizaría hasta unos años después), consiguió crear un canal alternativo de información y de comunicación entre el público del mismo, y facilitó su expansión por todo el país. Su filosofía era callejera, con precios muy bajos o incluso gratuitos, de forma que su inmediatez para con su público potencial era muy grande.

Debido a su cuasi clandestinidad (o directamente clandestinidad en varios casos), su elaboración y distribución eran muy irregulares, de forma que era imposible determinar cuándo saldría cada número; la periodicidad era una utopía. Hay que tener en cuenta que la mayoría de fanzines eran obra de una sola persona, y tanto los medios como el tiempo de elaboración podían llegar a ser muy escasos. Ese individualismo se plasmaba además en su contenido, pues el autor expresaba abiertamente sus opiniones, gustos y reflexiones, en auténticos ejercicios de introspección personal. Podría decirse que los fanzines eran manifestaciones de auto expresión a bajo precio, con una información única y bastante especializada acerca de los temas más variopintos, desde el cómic, la ciencia ficción y la política hasta la música. De todas formas, tampoco se pueden descartar los fanzines elaborados por parte de un equipo de personas, pese a que el hecho de hacer prensa marginal se consideraba un delito.

El auge de los fanzines llegaría tras la muerte de Franco, aunque ya antes se dieron los primeros casos (especialmente desde el final de la década de los sesenta). En ellos ejerció gran influencia el cómic *underground* norteamericano, que promulgaba la desmitificación de valores sociales y morales al mismo tiempo que utilizaba el sexo y la violencia como vehículos de expresión (recurso también que será utilizado por los grupos de rock duro y heavy metal a partir de finales de la década. De hecho, la relación entre cómic *underground*, fanzines y heavy metal será muy estrecha durante los primeros años ochenta).

No tendría sentido citar aquí todos los que aparecieron durante esta época, aunque sí al menos conviene mencionar los primeros en aparecer, como *Cuto* (1967) y *Bang!* (1968) en Madrid, o *Rrollo*¹⁵⁵ y *El Rollo enmascarado* en Barcelona a principios de los

¹⁵⁵ La denominación de este fanzine va a provocar una confusión (que aún hoy en día sigue vigente) con respecto a la aparición en Madrid del *rollo*, como movimiento, en la segunda mitad de la década. Son varios los periodistas y críticos que asignarán el nombre del fanzine al movimiento socio-cultural, cuando en realidad éste debe su nombre al eslogan que el periodista Vicente Romero utilizaba para abrir sus programas de radio, y que se vio refrendado por la publicación del disco *¡¡Viva el Rollo!!* (VVAA. *¡¡Viva*

setenta. Fue en esta ciudad donde, alrededor de la calle Comercio, se generó un ambiente creativo muy rico, y donde coincidieron muchos de los personajes fundamentales de todo el movimiento de la prensa marginal, como Nazario, Mariscal¹⁵⁶, El Hortelano o Miquel Barceló (por citar algunos de los más conocidos).

Los precedentes de los fanzines musicales se encuentran en los boletines propios que algunos grupos de mediados de los sesenta hacían para informar a sus fans. La revista del club de música *Caravana*, de la mano de Ángel Álvarez, fue posiblemente el primer intento de fanzine musical en condiciones y no monográfico. En él escribían nombres importantes de la industria musical, como Jesús Ordovás o Diego Manrique, que luego destacarán desde la radio y desde las páginas de las revistas oficiales¹⁵⁷. Otro caso significativo es el de *Apuntes Universitarios (AU)*, Boletín oficial del Colegio Mayor Chaminade, de Madrid, que entre agosto de 1972 y 1974 cubrió de manera notable la información musical más relevante de la mano de periodistas, críticos y protagonistas como Álvaro Feito, el propio Diego Manrique o Gonzalo García Pelayo.¹⁵⁸

Las revistas musicales existentes hasta el momento iban encabezadas por *Discóbolo*, en pie desde 1962, y *Disco Expres*, desde 1968¹⁵⁹, junto a otras como *Mundo Joven*¹⁶⁰, aunque irían surgiendo otras más encaminadas a cubrir el rock y el *underground* de una forma más exclusiva. Es el caso, por ejemplo, de *Vibraciones* o

el Rollo!! Movieplay -Serie Gong-, S-21.696. 1975). La publicación de artículos, reseñas e incluso libros empleando el término *Rollo* para referirse al movimiento socio-cultural no ha hecho sino alimentar el error (un buen ejemplo de ello es el libro de Jesús Ordovás, *De qué va el Rollo* -Madrid: La Piqueta, 1976-).

¹⁵⁶ Javier Mariscal. Nada que ver con *Mariscal* Romero (Vicente Romero).

¹⁵⁷ Para ampliar información acerca del tema de los fanzines ver Babas, Kike y Turrón, Kike, *De espaldas al kiosco. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*. El europeo & la Tripulación. Madrid. 1995.

¹⁵⁸ *Apuntes Universitarios*, dirigido por Domingo Jaumandreu, estuvo muy ligado al 99'5 de la Fm (en Radio Popular FM), una de las emisoras que mejor cobertura dio al *underground* de principios de los setenta, de la que hizo las veces de boletín oficial (además de ser la revista del Colegio Mayor Chaminade). A partir del número 13 pasó a ser conocida como *AU*. Tenía periodicidad mensual y era gratuito. Ver San José, Antonio. "La prensa musical en España: el admirable trabajo de unos pioneros", en el blog de Adrián Vogel <<http://elmundano.wordpress.com>> [consultado el 7-VI-2011] o Reyes, Alejandro. "Recuerdos musicales enmarcados en el Johnny y su época", en la web del Colegio Mayor San Juan Evangelista <<http://www.sanjuanevangalista.org>> [consultado el 7-VI-2011].

¹⁵⁹ El primer número de la revista *Disco Expres* (con una sola *s* final) salió el 22-XI-1968. La publicación, originalmente, estaba editada desde Pamplona por José Luis Turrillas Roldán, y estuvo dirigida por Joaquín Luqui (director musical) y Gerardo Huarte (jefe de redacción), con tirada semanal y en blanco y negro, a modo de periódico. Pretendía ser una réplica de las revistas británicas *New Musical Express* y *Melody Maker*, referencias por aquel entonces del periodismo musical. En 1970, debido a las deudas, la revista cambió de manos y de enfoque, pasando a estar dirigida por Erwin Mauch y Victorino del Pozo (Fuente: <<http://discoexpres.blogspot.com>> [consultado el 7-VI-2011]).

¹⁶⁰ *Mundo Joven* estuvo activa entre 1968 y 1973. Su editorial, con sede en Madrid, tenía filiación con el Opus Dei, aunque este hecho no empañó el contenido de la revista. En sus páginas escribieron nombres importantes del sector como José María Íñigo, Pilar Urbano, Manuel Leguineche o Jesús Torbado entre otros tantos. Ver San José, Antonio. *Op. Cit.*

Popular 1, que se afianzarían en la segunda mitad de década y serían un gran apoyo para todo el rock que habría de llegar.

En la radio será fundamental la figura de Vicente *Mariscal* Romero, que en 1968 inició la andadura de su programa *Musicolandia*, pionero del rock en España, y que daría protagonismo absoluto al género desde las ondas. Vicente Romero será además pieza clave para el surgimiento del rock urbano y del rock duro en la segunda mitad de los setenta, desde la radio, la prensa y, sobre todo, desde su propio sello discográfico, Chapa Discos, nombre indispensable para el heavy metal nacional de principio de los ochenta.

1975-1978

Nos invade la cochambre. A Burgos le cambia la cara; ahora tiene legañas.¹⁶¹

Con este titular el diario *La Voz de Castilla* se hacía eco en su portada de la celebración, en la ciudad castellana, del festival *Quince horas de música pop ciudad de Burgos*, el cinco de julio de 1975. Y con él se da comienzo a una nueva etapa de la historia del rock en España, en la cual se volvería a producir un giro en el estilo, y quedarían completamente asentadas las bases que conformarían el nacimiento del heavy metal nacional.

El festival de Burgos significó un punto de inflexión por varios motivos: fue el primer gran festival de rock que se programaba en España¹⁶², tras el cual comenzarían a organizarse otros que contribuirían a “normalizar” el género dentro de nuestras fronteras; se celebró en Burgos, uno de los bastiones del Régimen, lo que sorprendió tanto a los que estaban inmersos dentro del ambiente rockero como a los afines a la sección del franquismo que se oponían a él; participaron muchos de los artistas más importantes de la escena rockera española, tanto andaluces como catalanes, madrileños o de otros lugares; tuvieron cabida prácticamente todas las vertientes del género que se estaban desarrollando en el país, desde el progresivo hasta la fusión flamenca, pasando por la psicodelia; y se le dio cobertura nacional tanto por parte de la prensa especializada como por la generalista.

Cuando Javier Zuloaga López, director de *La voz de Castilla*, ideó aquel titular, seguramente no pensaba que iba a darle al rotativo el editorial más conocido de toda su existencia. Pero desafortunadamente reflejaba una realidad patente aún en la España de los setenta: los estigmas y las connotaciones sociales. Pese a que el evento podría haberse cubierto desde una óptica netamente cultural, el sensacionalismo del autodenominado “Diario del Movimiento de Burgos”¹⁶³ prefirió desprestigiarlo,

¹⁶¹ *La voz de Castilla*. 5-VII-1975.

¹⁶² Entendiendo el rock en su sentido más amplio y ecléctico. Anteriormente se habían celebrado festivales de rock en España, algunos incluso con gran afluencia de público, y carteles con la flor y nata del rock nacional e internacional, como es el caso del *I Festival Internacional de Música Progresiva*, celebrado en Granollers el 22 y 23 de mayo de 1971, y en el que actuaron entre otros Smash, Máquina!, Fusioon, Sisa o los británicos The Family; pero aún se trataba de festivales de rock progresivo. En las *Quince horas de música pop ciudad de Burgos* tuvieron cabida subestilos muy diversos, siendo la primera vez que se podía ver algo así sobre un escenario.

¹⁶³ Dicho eslogan figuraba en la misma cabecera del diario, junto a la fecha de la edición y al nombre del director del mismo.

centrándose en la estética de los asistentes. El artículo de portada que acompañaba al titular decía lo siguiente:

La ciudad se ha puesto su traje “Isla de Wight”. O se lo han puesto. Y aquí lo tenemos, como un colgajo. Bien puestecito. Lo que ocurre es que aquí en lugar de Atlántico tenemos Arlanzón, y la única isla que queda es la avenida del Generalísimo. Y que en lugar de un escenario al aire libre -lo que se estila en Wight- tenemos una plaza de toros. Y que en lugar de fumaderos de opio, tenemos las cafeterías del Espolón. Y que en lugar de una ciudad hecha al asunto, tenemos muchos paseos decentes en los que no encaja todo esto. Pero nos vestimos al estilo “Isla de Wight”.

Quizás sea que Burgos se esté “europeizando”. O, como a gusto dirán muchos, “ensuciando”. Nos ha venido una ola. Pero que no es nueva. Y lo menos que se le puede pedir a una ola es que sea un poco nueva. Esta es pura imitación. Imitación de Wight, de Monterrey -de Liverpool-, porque esa nueva ola la inventaron los yanquis, de años ha, y no hemos hecho sino copiarla.

Lo bueno es que todo esto nos ha venido “al pelo”. Y no tenemos nada contra los pelos largos. Pero queremos hacer algo por estos chicos que vienen a presenciar el festival de las quince horas. Queremos avisarles de que tengan un poco de cuidado, porque en el momento menos pensado pueden cometer una equivocación los de la Brigada de Basuras y meterlos al camión. Que un fallo lo tiene cualquiera. Y eso sería muy triste.

Como está demostrado -cualquier estudiante de Tercero de Medicina puede atestiguarlo- que la limpieza favorece la higiene, y la dificulta la suciedad, pues les decimos que se echen una ojeada y juzguen.

¡Y luego nos quejamos de lo que viene en los yogures!

El pretexto de esas ropas es romper con la uniformidad. Y resulta que, vistiendo todos así, están de lo más uniforme.

A Burgos le ha cambiado la cara. Ahora, tiene legañas.

No es malo lo de tenderse en un banco. Pero ocurre que nos caben menos personas. Y no nos sobran bancos. Tampoco es malo llevar el pelo largo. Pero lo que no contribuye a nada bueno es la suciedad. Pelos largos, bien, pero limpios. Por aquello de la higiene.

Nos esforzamos en mantener la ciudad limpia. Los papeles, a las papeleras; las cáscaras de naranjas, a la basura; a nadie le molesta en gran manera un papel en el suelo. Pero todo queda más estético si está en la papelera. Tampoco a nadie le molestan los pantalones rotos ni las zapatillas visiblemente sudadas. Pero todo es más agradable si suprimimos la suciedad.

Ha venido la brigada de la cochambre. Y aquí está. ¿Le decimos “bienvenida”? ¿Y por qué no? “Bienvenida, brigada de la cochambre”. Bienvenida, porque “sois así”. Bienvenida porque “quizás” detrás de la pura forma haya unas ideas realmente revolucionarias, que empiecen por uno mismo. Bienvenida, brigada de la cochambre, aunque estéis dejándoos arrastrar por la pura moda del momento: la suciedad. ¿Pero no estábamos defendiendo las flores? ¿No eran el símbolo de lo bello, lo agradable, lo estético? ¿Por qué, entonces venís, brigada de la cochambre, olvidando ese sentido estético, la belleza por la belleza, lo agradable por lo agradable?

Pero bienvenidos. No os pasará como a muchos artistas, que han venido a España para ver nuestro buen sol y se han encontrado con nuestra mala sombra. Pero... eso sí, otra vez... será mejor si suprimes lo sucio. Queremos hacer una sociedad perfecta. ¿Entra en ella la suciedad? ¿Sí? ¿Entra? Entonces, no será

perfecta.

Bienvenidos, a pesar de todo. Pasadlo bien, divertíos.

El Arlanzón tiene muy poco agua, pero hombre... ya bastaría ¿eh?¹⁶⁴

Ya se ha mencionado la posición “oficial” frente a las nuevas manifestaciones estéticas llegadas con la entrada de la psicodelia y el rock en España, incluyendo las referentes a la indumentaria y el aspecto físico. El pelo largo y la barba se consideraban muestras de un aseo deficiente, estando muy alejadas del prototipo del decoro nacional, y la llegada a la ciudad de miles de jóvenes haciendo gala de ello fue motivo suficiente como para considerarlo más importante que el propio contenido del espectáculo que habían venido a ver. Algunas de las frases incluso traspasan la mera opinión para convertirse en potenciales amenazas (impagable el fragmento que reza “queremos avisarles de que tengan un poco de cuidado, porque en el momento menos pensado pueden cometer una equivocación los de la Brigada de Basuras y meterlos al camión. Que un fallo lo tiene cualquiera. Y eso sería muy triste”), siguiendo el estilo marcado por los responsables del gobierno dictatorial. Sin embargo, el sensacionalismo del rotativo se iba a quedar en ese artículo, pues la crónica (realizada por Álex Grijelmo) no seguiría la misma línea y se centraría sobre todo en lo que ocurrió realmente a nivel cultural dentro de la plaza de toros de El Plantío, lugar de celebración del mismo. Ni siquiera el *NO-DO* se refirió al espectáculo en tales términos, si bien es cierto que se limitó a informar de la celebración del festival de forma escueta, incluyendo en el boletín un brevísimo repaso de algunas de las actuaciones musicales.¹⁶⁵

Un titular polémico y despectivo que, sin embargo, se terminaría convirtiendo en uno de los más rentables para el rock español, que hizo de él uno de sus estandartes. Con Franco y la Dictadura en sus últimos momentos, el movimiento contracultural se estaba haciendo cada vez más visible, no escatimando en expresiones y elementos que se opusieran pública y claramente a la oficialidad. *La cochambre* se convirtió en un regalo para el bestiario del rock nacional; un icono contracultural que espolearía a toda una generación y a todo un movimiento emergente.

La elección de Burgos como sede del festival fue un claro síntoma de que algo estaba cambiando en el panorama político. La ciudad que fuera una de las plazas fuertes del franquismo se atrevía a organizar un festival de rock, haciendo tambalear los propios principios de un gobierno que no veía con buenos ojos el género como manifestación cultural, pero mucho menos lo que el rock arrastraba tras de sí en cuanto a ideología, estética y connotaciones socio-políticas. Y ello fue posible gracias principalmente a un aperturismo paulatino propiciado por una cada vez mayor disparidad de criterios dentro del mismo gobierno. La “línea dura” cedía cada vez más terreno, y poco a poco se fue abriendo la mano a eventos como este, siempre dentro de un marco de excesiva seguridad policial.

Dos nombres propios fueron los responsables de la celebración de las *Quince horas de música pop ciudad de Burgos*: por un lado el concejal de festejos, Antonio García Martín, encargado de organizar las fiestas de San Pedro y San Pablo, que intentó cerrar una oferta cultural lo más amplia posible; y por otro José Luis Fernández de

¹⁶⁴ *La Voz de Castilla*. 5-VII-1975.

¹⁶⁵ *NO-DO*. N° 1697 A. Año XXXIII. 1975.

Córdoba, empresario, promotor de conciertos y manager de grupos como Storm, que tuvo la habilidad suficiente como para convencer a la corporación municipal de lo conveniente de organizar el festival.

El evento se planteó como un intento de traer a España lo que ya se había hecho en Woodstock o en la Isla de Wight (el mismo artículo de *La Voz de Castilla* lo remarca varias veces), aunque las infraestructuras y la situación política lo hacían ya de por sí imposible. En lo que sí se consiguió emular el espíritu de estos dos festivales fue en que se convirtió en una celebración de las ansias de libertad de la juventud, que acudió buscando algo que, como ya ocurriera con Woodstock y con el festival de la isla de Wight, cambiara de una vez por todas los designios de la cultura juvenil.

El cartel estaba compuesto por un elenco de artistas que conformaban uno de los más interesantes que el *underground* nacional pudiera reunir, todos ellos provenientes de diferentes partes del país y con subestilos muy diversos: Eduardo Bort, Storm, Triana, Gualberto, John Campbell, Burning, Eva Rock, Alcatraz, Hilario Camacho, Orquesta Mirasol, Companyia Eléctrica Dharma, Tílburi, Falcons, Granada, Tartessos, Iceberg y Bloque. Precisamente esta mezcla de subestilos es otro de los motivos que da importancia al festival de Burgos, y es que en él se pudieron escuchar desde cantautores como Hilario Camacho, hasta el hard rock de Storm y Eva Rock, pasando por el rock progresivo de Bloque, la fusión de progresivo y jazz de Iceberg, el folk rock de Tílburi, el soul de Alcatraz, el rock andaluz de Triana, la fusión flamenca de Gualberto, la psicodelia de la Companyia Eléctrica Dharma o el rock urbano de Burning, por poner algunos ejemplos. En este sentido no cabe duda de que el de “la cochambre” fue el primer gran festival de rock de la historia de España en su acepción más amplia (precisamente lo que no se escuchó fue el “pop” que anunciaba el cartel).

Analizando más de cerca lo que ocurrió en la plaza de toros de El Plantío aquel día, lo cierto es que económicamente fue un desastre: con las entradas a doscientas pesetas en el tendido y cuatrocientas en el ruedo¹⁶⁶ (que prácticamente nadie pagó, de forma que hubo más gente en las gradas que en la pista), de las doce mil personas que se esperaban sólo acudieron algo más de un tercio, y de ellos sólo pagaron la entrada alrededor de dos mil cien¹⁶⁷. Un dato importante a tener en cuenta es que la mayoría de los asistentes llegaron de fuera de la provincia, gran parte de ellos incluso desde Andalucía, lo que arroja cierta luz al hecho de que el *underground* estaba plenamente establecido en España, y que cada vez eran más los seguidores del rock que demandaban música en vivo, desplazándose si era necesario.

Las deficientes infraestructuras propiciaron en gran parte que el sonido fuera muy malo y la iluminación escasa, afectando tanto a las actuaciones de los artistas como a la percepción por parte del público, y lastrando de esta forma el espectáculo. Tanto fue así que algunos de los músicos se retiraron del escenario antes de tiempo (incluso en el

¹⁶⁶ Precio indicado en el propio cartel del festival.

¹⁶⁷ Melcón, Álvaro. “El día que nos lavamos la cara”. En *Diario de Burgos*. 19-X-2008. Artículo escrito sobre los testimonios de Carlos Tena, Miguel Moreno, José María Rey, Pep Rigol, Eliseo Villafranca, Federico Vélez y José Luis Varea, todos ellos presentes cubriendo o trabajando en la organización del festival.

segundo tema de actuación, como fue el caso de Hilario Camacho)¹⁶⁸. Consiguieron destacar los que llevaban una puesta en escena más vistosa y una propuesta musical más potente, como la Companyia Eléctrica Dharma, Eva Rock, Storm o Burning.

El festival *de la cochambre* no resultó ser el gran espectáculo de rock que se preveía, ni por asistencia ni desde un punto de vista meramente musical, pero el paso del tiempo confirmó que lo de menos fue lo que ocurrió sobre el escenario, y las *Quince horas de música pop ciudad de Burgos* han pasado a la historia por otros motivos, casi todos ellos extra musicales: a nivel artístico, por ofrecer como nunca antes en directo un crisol tan amplio de subestilos enraizados en el rock, muestra de que el género en España se había implantado definitivamente; a nivel social, como celebración de una libertad anhelada por gran parte de la juventud española, que empezaba a sentir los vientos de cambio y el final de un sistema caduco; y a nivel contracultural, por ser una muestra clara y abierta de oposición a la cultura de la Dictadura, no solo frente a los estamentos oficiales, sino también frente a la parte de la sociedad que comulgaba con ella, ejemplarizada en el titular de *La voz de Castilla*.

Un titular que aún tendría otra consecuencia muy positiva para el devenir del rock nacional: la unión y el hermanamiento de músicos y seguidores en un frente común en torno al rock, algo que ayudaría a acelerar su proceso de desarrollo, y que se convertirá en una de las características del género y del posterior heavy metal. No en vano, de forma oficiosa, el festival de Burgos pasó a conocerse dentro del ambiente rockero como el *Primer enrollamiento nacional*¹⁶⁹ (una fórmula que el propio José Luis Fernández de Córdoba recogería y utilizaría para nombrar futuras ediciones de festivales organizados por él). En referencia a ello, como crítica al franquismo por un lado y como homenaje a la gente del rock por otro, el grupo Tílburi publicaría meses después un tema titulado “La Cochambre”¹⁷⁰:

¹⁶⁸ Ídem. No obstante, Diego Ruiz Geniz, batería de Storm, corroboró dicha información en entrevista personal.

¹⁶⁹ La palabra “enrollamiento” adquiere aquí una doble dimensión: como acción del verbo coloquial *enrollar*, se refiere a la cualidad o hecho de sociabilizarse: “enrollar [...] 7. prnl. coloq. Ser sociable”. (véase Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Espasa Calpe. Madrid, 2001. p. 923.). Como sustantivo, por primera vez se utiliza, dentro de la jerga rockera nacional, el vocablo “rollo” para referirse al ambiente socio-cultural que el propio género estaba aglutinando a su alrededor. Aunque rápidamente se convirtió en un término coloquial utilizado de forma habitual para referirse a dicho movimiento, no deja de llamar la atención que todavía hoy la Real Academia Española no haya incluido una definición válida a tal respecto en el *Diccionario de la Lengua Española*, y que sin embargo sí se pueda encontrar en éste, englobada dentro de las entradas para “rollo”, alguna reminiscencia de aquellos años, en los cuales los prejuicios sociales relacionaban *underground*, rock, drogas y marginalidad: “rollo [...] 17. jerg. Mundo de la droga o de la marginación. EL Rollo”. (Ibid. p. 1984).

¹⁷⁰ Incluido en los discos *¡¡Viva el Rollo!!* (Movieplay -Serie Gong-, S-21.696. 1975) y *Alcocebre* (Movieplay -Serie Gong-, S-32.872. 1976).

La cochambre ya llegó,
pero somos transparentes,
no cambiamos de color.

Sobre la atmósfera pesadamente van
dos mil colores que se sientan a esperar,
el sol temprano nos empieza a acariciar.

Ah... atención.
Ah... va a empezar.
Ah... en los tendidos
y sin toros que matar
como un gigante azul
la música se despertó.

Enamorando al tiempo toda la atención
de aquella gente que entre el humo mereció
del periódico local tan sabrosa mención.

Ah... atención.
Ah... oyes ya.
Ah... el grito del dolor
la ciudad nos recibió así
y en los quioscos se oía a media voz.

La cochambre ya llegó,
pero somos transparentes,
no cambiamos de color.

Aquel sonido calentó el frío atardecer
y a su suave luz el baile convirtió la plaza en
un gran caldero de agua hirviendo de color.

Ah... qué quedó?
Ah... el mejor.
Ah... en la disputa que en la prensa se citó,
triste y risueña la gente se dispersó.

La cochambre ya llegó

Las *Quince horas de música pop ciudad de Burgos* tuvieron su continuación prácticamente inmediata con otros dos festivales celebrados en un breve espacio de tiempo: el *Canet Rock* y el *Primer Enrollamiento Internacional del Rock Ciudad de León*. Ambos diferentes, si bien el de León fue más tardío (un año después, y organizado de nuevo por José Luis Fernández de Córdoba), el *Canet Rock* se concibió casi al mismo tiempo que el de Burgos y con distintas pretensiones, pero los dos sirvieron para terminar de afianzar la posición del rock en España tras el impacto de *la cochambre*.

El *Primer enrollamiento Internacional del Rock Ciudad de León* intentó repetir la misma fórmula que el de Burgos. Celebrado el sábado 26 de junio de 1976 en el Palacio Municipal de los Deportes de León, la asistencia fue similar a la del festival de *la cochambre*: algo más de cuatro mil personas¹⁷¹, aunque para un recinto con la mitad de

¹⁷¹ No hay datos oficiales, pero tanto la prensa como asistentes al festival sitúan el nivel de público entre cuatro mil y cinco mil personas (el diario *ABC*, en su edición de Andalucía del 27-VI-1976, publicaba que

capacidad (seis mil localidades frente a las doce mil de la plaza de toros burgalesa); y el resultado fue prácticamente el mismo. Hay varios datos por los que este festival es especialmente interesante. El primero es que se trata del primer gran festival de rock celebrado tras la muerte de Franco (fallecido el 20 de noviembre de 1975), y por lo tanto ya dentro del marco de una España monárquica (al menos sobre el papel, pues la herencia de tantos años de dictadura se haría notar durante bastante tiempo aún). Otro dato a resaltar es el mismo nombre del evento, y es que en esta ocasión ya se habla abiertamente de rock en vez de pop (conviene recordar que estuvo organizado por el mismo promotor y equipo que el de Burgos un año antes). Además emplea, de forma oficial, la que fue una de las denominaciones oficiosas para el festival del 75: “enrollamiento”, con todas las connotaciones que ello implicaba. Que fuera “internacional” se debió únicamente a la presencia en el cartel de Nico, miembro de la Velvet Underground. Junto a ella, de nuevo Fernández de Córdoba volvió a reunir a un buen elenco de artistas pertenecientes a la primera línea del rock nacional: Iceberg, Triana, Bloque, Pau Riba, Brakaman, Flamenco, Traidor incofeso y mártir, Coz, Atila y Asfalto, entre los cuales ya empiezan a aparecer nombres propios de la futura escena del heavy metal. Otro de los datos a tener en cuenta es que por primera vez se traslada a un recinto cerrado un tipo de evento que hasta ahora se había venido celebrando en recintos al aire libre, con todo lo que ello implica respecto a sonorización, organización, seguridad y tantas otras variables.

Las similitudes y anécdotas más curiosas acerca del *Primer Enrollamiento Internacional del Rock ciudad de León* figuran, de nuevo, en la prensa generalista, aunque lejos del ya famoso titular de *La Voz de Castilla*. Especialmente en los dos diarios locales: *Diario de León* y *La Hora leonesa*, con visiones completamente distintas de lo que ocurrió aquel día en la ciudad castellana, y que por diversas circunstancias con el paso de los años (en 1984) terminarían uniendo sus cabeceras.

De este modo, y estableciendo un claro paralelismo con el festival de Burgos, el *Diario de León* escribe, en portada, el siguiente titular: “Capital de la mugre”¹⁷², mientras que *La hora leonesa* publica el titular “León, capital mundial del rock”¹⁷³. Son las dos caras de una misma moneda, que en realidad corresponden a dos formas de tratar la información acerca del rock, tal y como ha venido siendo una costumbre en España hasta bien entrada la democracia: como género musical, o centrándose exclusiva e interesadamente en los aspectos extramusicales que lo acompañan.

El rock, abiertamente posicionado en contra de los valores que había promovido la dictadura franquista, ya se había establecido plenamente dentro de España, y comenzó a ser utilizado por los medios conservadores como arma arrojadiza frente a los ayuntamientos e instituciones que empezaban a mostrarse aperturistas, espoleando así a la opinión pública. El caso del *Diario de León* no fue ajeno, y muestra de ello es lo que aparecía en sus páginas casi tres semanas antes de la celebración del festival:

esa misma mañana ya estaban vendidas cinco mil entradas de las seis mil localidades que tenía el recinto –aunque efectivamente se equivocaban de fecha, pues el festival se había celebrado el día anterior–).

¹⁷² *Diario de León*, 27-VI-1976.

¹⁷³ *La Hora Leonesa*, 27-VI-1976.

El ayuntamiento dice no a quince días de festivales en España [...] debería aportar un millón de pesetas, los mismos que gastará en el Enrollamiento Internacional del Rock [...] el cambio de 12 horas de rock made in USA por quince días de las mejores atracciones que un español pueda ver en su país, nos parece un desprecio sin paliativos a los intereses culturales de la ciudad.¹⁷⁴

Este ataque directo no impidió que el ayuntamiento celebrara el festival, al que el mismo rotativo dedicaría las siguientes palabras:

Capital de la mugre [...] Ruido, mugre, sudor, humo y desmadre. El calor obligó a muchos de los asistentes a despojarse de sus ropas. [...] Cerca de 4000 individuos se “enrollaron” en el Palacio Municipal de los Deportes [...] La “música” fue un mero pretexto para todo lo demás, incluidos los intereses personales [...] El Palacio Municipal de los Deportes quedó como un basurero [...] Las bebidas alcohólicas y los cascos de vidrio estuvieron permitidos dentro del recinto.¹⁷⁵

De nuevo un enfoque totalmente ajeno a la propuesta musical, y propenso intencionadamente a crear malas interpretaciones, al igual que el que planteó *La voz de Castilla* para las *Quince horas de música pop ciudad de Burgos* del 75. Una visión que no tenía nada que ver con el que ofrecía *La Hora Leonesa*, que publicaba lo siguiente: “León, capital mundial del rock [...] El ‘Enrollamiento’ fue un éxito”.¹⁷⁶

Sin embargo, no sólo los periódicos locales se hacían eco de la noticia, sino que los de tirada nacional también tuvieron palabras para el *Enrollamiento*, y de nuevo se trata de una información sesgada en función de un sensacionalismo dirigido. Es por ejemplo el caso del diario *ABC*, que hacía balance del festival en los siguientes términos:

“Dos toneladas de basuras recogidas y ocho jóvenes drogadictos detenidos”

A primeras horas de la madrugada del domingo, y en el interior del Palacio Municipal de los Deportes, local en el que se habían reunido cerca de 4000 jóvenes de uno y otro sexo, para escuchar doce horas de música “pop” -que luego serían catorce-, la Policía detuvo a cinco muchachos y a una joven por consumo y tráfico de drogas, siéndoles incautadas diversas cantidades de hachís, líquido y en polvo.

Se trata de [...] Dionisio Sobrado Sánchez [...] perteneciente al conjunto musical “Bloque” que actuaba en el “enrollamiento”.

[...] En cuanto al impacto causado por este festejo -que estaba subvencionado por el Ayuntamiento de León con un millón de pesetas- puede dar idea el hecho de que uno de los periódicos de la ciudad, en primera página y con grandes caracteres, haciendo parangón del “slogan” del “Enrollamiento”, “León, capital mundial del ‘rock’”, recogió la información del mismo bajo el título de “Capital de la mugre”.

¹⁷⁴ *Diario de León*, 8-VI-1976. Aparece también en el coleccionable *La historia de la música moderna en León*, publicada en fascículos por el mismo diario en 2007.

¹⁷⁵ *Diario de León*, 27-VI-1976.

¹⁷⁶ *La Hora Leonesa*, 27-VI-1976.

Es significativo el hecho de que del interior del Palacio de los Deportes se han sacado, entre el domingo y hoy, dos toneladas de basura, desperdicios y papeles [...].¹⁷⁷

Ya el propio título es significativo, hablando de basura y droga en vez de mencionar algún aspecto musical. Aunque no se incluye aquí todo el artículo, no se cita en ningún lugar del mismo lo ocurrido culturalmente. Pero además hay varios puntos que resaltar, como cuando emplea el término “drogadictos” (no siéndolo necesariamente) para referirse a los detenidos, exponiendo a continuación sus nombres y apellidos en las páginas del periódico. Comentario aparte merece el que hayan identificado a Dionisio Sobrado, además de con su nombre, como miembro de uno de los grupos musicales que actuaban en el festival: Bloque, con la única intención de que el lector pueda relacionar rock y droga de una forma completamente tendenciosa. Escribir acerca del ayuntamiento y de la subvención responde, como se ha mencionado anteriormente, a causas políticas, así como el hecho de indicar únicamente el titular del *Diario de León* sin hacer alusión al otro punto de vista, publicado por *La Hora Leonesa* (en realidad es más grave que eso, ya que sí lo cita, pero como si fuera publicidad del festival, y no un titular que resume lo acontecido en el recinto).

Como se puede ver, a pesar del cambio político producido en el país, el rock continuaba siendo visto con recelo desde algunos sectores. Será a lo largo de la segunda mitad de esta década cuando se irá produciendo un cambio en la forma de entender el género, tanto por parte del oyente como por parte de los propios músicos.

Caso aparte es el del festival *Canet Rock*¹⁷⁸, ideado al mismo tiempo que las *Quince horas de música pop ciudad de Burgos*, y celebrado en la localidad catalana de Canet de Mar poco después que éste, el 26 de julio de 1975. Aunque no tuvo nada que ver, ni en organización, ni en objetivo, ni en cartel, la realidad es que contribuyó a terminar de asentar las bases del rock en España junto con el de Burgos y el de León. Pero lo hizo de manera distinta: si bien éstos fueron la exaltación de algo nuevo, un comienzo, el de Canet fue de exaltación de un cambio generacional, de despedida y comienzo al mismo tiempo.

El *Canet Rock* se planteó como un festival orientado al incipiente movimiento del *rock catalá* o *rock laietano*, que poco a poco estaba tomando el relevo a las bandas catalanas de rock progresivo de principios de los setenta. No obstante, el cartel mostraba un elenco de lo más ecléctico y heterogéneo, teniendo cabida en él artistas que, si bien estaban inmersos en el *underground*, eran muy diferentes entre sí. Casi se podría decir que el festival fue una celebración en la que se despedía la psicodelia y el hippismo y se daba la bienvenida a una nueva forma de ver y hacer las cosas; pero todo ello de forma no traumática, sino como un relevo natural. De hecho, el *Canet Rock* no fue un festival de rock propiamente dicho, sino que se cimentó sobre estilos muy diversos, celebrando precisamente ese hermanamiento entre unos y otros. Fue lo más parecido a los festivales hippies de los sesenta que se había visto en España (no en vano muchos de los artistas y asistentes lo han comparado con el festival de Woodstock).

¹⁷⁷ Domínguez, Íñigo. “Dos toneladas de basuras recogidas y ocho jóvenes drogadictos detenidos”. En *ABC*, 30-VI-1976. p. 63.

¹⁷⁸ El *Canet Rock* también fue conocido como las *Dotze hores de música i follia*.

Actuaron la Companyia Electrica Dharma, la Orquestra Mirasol con María del Mar Bonet, Orquestra Platería, Pau Riba, Oriol Tramvía, Ia & Batiste, Gualberto, Lole y Manuel, Fusioon, Iceberg, Barcelona Traction, Jordi Sabatés y Jaume Sisa (en realidad Sisa no actuó, porque se le prohibió por orden gubernativa debido a su anarquismo, reconocido públicamente; en su lugar pusieron una silla vacía y su disco, recién editado, *Qualsevol nit pot sortir el sol* -Edigsa, UM 2021. 1975-). Es decir, que hubo una buena representación de estilos con sabor eminentemente mediterráneo, desde la cançó hasta el rock laietano, pasando por el flamenco, la psicodelia o el folk-rock.

El responsable de todo el evento fue Víctor Jou, fundador de la sala Zeleste, de Barcelona, ayudado por Rafel Moll, dando vida a un festival que trascendió más allá de la música, y que acabó convirtiéndose en un fenómeno socio-cultural. La asistencia superó las veinte mil personas, desbordando todas las previsiones, pero la buena organización consiguió que todo transcurriera de forma pacífica, e incluso alejada de cualquier cualquier cariz político a pesar de la censura sobre Sisa por parte del gobierno. A diferencia de los festivales de Burgos y de León, el *Canet Rock* no tuvo la repercusión negativa en la prensa que empañó la celebración de aquéllos. Valga como ejemplo el artículo que *La Vanguardia española* le dedicó pocos días después:

El Pla d'en Sala, la enorme explanada que albergó ya el Festival de las "Sis hores", fue también el escenario idóneo de un Festival de Rock que sobrepasó las previsiones más optimistas por parte de los organizadores. [...] Una vez más el contenido del Festival desvirtuó el título: fue algo más que un festival de rock. Fue una explosión de juventud, una implosión casi de sentido joven de la vida, de alegría de vivir, de música y color, de contestación pacífica a unas formas anquilosadas de entender la existencia, de felicidad y libertad, de fantasía y vitalidad: más de doce horas de refrescante y esperanzadora convivencia. [...] En Canet Rock, el mensaje, como diría Mac Luhan, estaba en el medio, en el propio hecho de esa juventud viviendo durante muchas horas un clima de música y anticonvencionalidad: se saltaron todas las barreras y todos los cánones (dentro de un orden, por supuesto) [...] Sea o no un alto en el camino, el festival tuvo el poder regenerador de una inyección de "pan con tomate". Ojalá se repita.¹⁷⁹

Un tratamiento muy diferente al recibido por las *Quince horas de música pop ciudad de Burgos* y por el *Primer enrollamiento internacional ciudad de León* por parte de la prensa, y que da muestras de cómo en Cataluña ya se empezaba vislumbrar claramente un deseado cambio social y político.¹⁸⁰

El éxito del *Canet Rock* llevó a la organización a plantearse una nueva edición, siendo el primer festival de rock en España que alcanzó cierta continuidad, con una cita anual hasta 1978, y todas ellas con altos niveles de asistencia. Al final tres ediciones más que fueron un buen reflejo de la evolución del rock catalán y nacional durante los años inmediatamente posteriores al fin de la Dictadura.

Las *Quince horas de música pop ciudad de Burgos*, el *Primer enrollamiento internacional ciudad de León* y el *Canet Rock* marcaron un antes y un después en la

¹⁷⁹ Casalta. "Cita en Canet". En *La Vanguardia española*. 3-VIII-1975. p. 28.

¹⁸⁰ Sobre la primera edición del festival, el director de cine Francesc Bellmunt filmó *Canet Rock* (Profilmes S.A., 1976), una película documental narrando lo acontecido dentro y fuera del escenario, a través de actuaciones y entrevistas con los protagonistas del evento.

historia del rock nacional, poniendo el broche de oro al paso por el país de la corriente psicodélica, del hippismo, del rock progresivo e incluso del *underground*, que poco a poco iba a ir ramificándose.

A diferencia de los países anglosajones, donde los grandes festivales internacionales adquirieron cierta continuidad, la situación política y falta de infraestructuras en España tuvieron como consecuencia que, pese al buen clima e incluso al turismo, no se llegara nunca a organizar alguno de tales características. Sin embargo, y aunque aquí los festivales fueran de artistas nacionales (salvo rara excepción, como Nico en el festival de León), a partir del *Canet Rock* sí presentan una característica común al resto de Europa: se irán especializando, y los carteles comenzarán a presentarse más homogéneos, allanando el camino para la llegada de un rock más potente y directo, cuya comunicación con el público será más estrecha.

En Barcelona y Sevilla, otrora centros neurálgicos del movimiento rockero, se lleva el *underground* hasta la especialización total, fusionando el rock con elementos culturales del folk y la música popular local, y haciendo evolucionar lo que ya comenzaba despuntar a principios de década. De este modo surgen dos variantes que, con suerte dispar, van a ser protagonistas en sendas áreas geográficas, e incluso consiguen hacerse un hueco en el nuevo panorama nacional: el *rock laietano* y el *rock andaluz*. Mientras, en Madrid, el rock urbano explota definitivamente, afianzando el papel de la capital como piedra angular de la evolución del rock hacia el heavy metal.

El origen del rock laietano o rock catalán hay que situarlo en Barcelona, más concretamente en la calle Platería¹⁸¹, donde estaba ubicada la sala Zeleste. Abierta por Víctor Jou en 1973, aglutinó entre sus paredes lo más significativo del ambiente de la postprogresía catalana, y fue el lugar de donde salieron muchos de los grupos que conformarían el movimiento.

Si bien las bandas que habían dado forma al *underground* y al rock progresivo, como Máquina!, Tapiman, Fusioon o Pan y Regaliz (por poner algunos ejemplos), ya se habían separado o estaban en vías de ello, muchos de sus integrantes prosiguieron su camino artístico tomando parte activa en la creación de nuevos grupos que se adaptaran a sus necesidades e inquietudes creativas, que en bastantes ocasiones se alejaban notablemente de lo que habían venido desarrollando hasta ese momento. Es el caso de Toti Soler, Pau Ribá, Jordi Sabatés, Max Sunyer, Jaume Sisa, Jordi Batiste, Carles Benavent y otras tantas figuras de la escena barcelonesa, a los que se unieron nuevas caras, como los hermanos Fortuny o el argentino Gato Pérez.

El rock laietano toma su nombre de la Vía Laietana, una de las arterias de la Ciudad Condal, y muy próxima a la sala Zeleste¹⁸², y basa su sonido en el mestizaje. Si el rock progresivo bebía del soul, del blues, del jazz y la música clásica, el rock laietano recoge la influencia del rock progresivo (y sus respectivas fuentes) para añadirle raíces mediterráneas y latinas, a través de elementos del folklore catalán y de los ritmos

¹⁸¹ En catalán *Carrer Argentèria*.

¹⁸² Salvador Domínguez, pese a indicar este mismo dato, lanza otra hipótesis de carácter histórico acerca del origen del término: el hecho de “asignarle un nombre de raigambre netamente barcelonesa”, en vista de que la ciudad fue fundada por los laietanos (véase Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 107).

caribeños que traían consigo los músicos de fuera y que se integraron en el movimiento. Casi se puede decir que, en algunos casos, el rock laietano pierde todo su componente de rock en favor de una fusión de estilos muy diversos y a priori muy alejados del género en cuestión, conservando de éste algunas estructuras musicales y largos desarrollos e improvisaciones instrumentales. Eduardo Haro Ibars se refería al rock catalán en los siguientes términos:

Cataluña es un país en busca de una cultura propia, cuyo desarrollo ha sido al mismo tiempo frenado y acicatado por la represión del catalanismo. [...] Todos estos grupos, aunque muy diferentes entre sí, tienen ciertas características comunes: en primer lugar, tratan de realizar una simbiosis entre sofisticadas formas de expresión musical, derivadas a un tiempo del “jazz” y del “rock”, con raíces populares netamente ibéricas [...].¹⁸³

Con el rock laietano se pretendía recuperar una identidad catalana, “escondida” durante los años de la Dictadura, a través del rescate de diversas piezas y elementos de la cultura autóctona, e integrándolas en un estilo musical que durante los últimos años había sido uno de los mejores exponentes de la oposición al Régimen. El más significativo de ellos fue la utilización de la lengua catalana para escribir las letras de las canciones, como una reivindicación plena de sus valores como pueblo.

En realidad todo este movimiento surge como una evolución y consecuencia lógica del panorama musical reinante en Cataluña desde final de los años sesenta. Por un lado se venía de la aparición de los primeros grupos de rock, como Los Salvajes o Los Sírex, en plena efervescencia juvenil por la llegada del nuevo estilo. Por otro lado estaba la *nova cançó*, representada por una serie de cantautores reunidos bajo el epígrafe de “Els Setze Jutges”, como por ejemplo Lluís Llach, Joan Manuel Serrat, Miquel Porter-Moix, Remei Margarit, María del Mar Bonet, Francesc Pi de la Serra o Josep María Espiñás. Tenían cierta vocación política y estaban influidos por el mundo de la *chanson* francesa, utilizando el catalán como lengua “oficial”. En tercer lugar estaba el autodenominado “Grup de Folk”, un colectivo de espíritu hippie nacido hacia 1968, que utilizaba como referencia el folk norteamericano (especialmente del primer Bob Dylan) para componer sus obras. A él pertenecían artistas como Pau Riba, Sisa, Oriol Tramvía, Els Tres Tambors o María del Mar Bonet. Por último, unos años más tarde llegó el rock progresivo representado por artistas como Máquina!, Fusioon o Tapiman (género comentado más extensamente líneas atrás), que en cierto modo iba a sustituir a todo lo anterior en cuanto a captación de público joven. El rock catalán bebe de todos ellos y los fusiona en un estilo con un carácter local muy marcado, tanto en lo musical como en lo literario.

La sala Zeleste hizo las veces de local de reunión para todos los músicos implicados en el rock catalán, pero no sólo sirvió como sede social, sino que también tuvo un papel muy importante en cuanto a la difusión de sus obras. Fue la primera sala en ofrecer una programación diaria (en la cual se incluía a muchos de estos artistas), y ofreciendo unas condiciones muy buenas para actuar (desde equipos de sonido y luces profesionales hasta difusión de las actuaciones, pasando por buenas instalaciones). Además creó su propia compañía de management, representando a muchos de los grupos de la onda laietana y ayudando a que se conociera su propuesta tanto dentro

¹⁸³ Haro Ibars, Eduardo. “El ‘jazz rock’ catalán en busca de su identidad” En *Triunfo*, N° 690, Año XXX, 17-IV-1976. pp. 54-55.

como más allá de Barcelona y de Cataluña. Se puede encontrar un ejemplo de las iniciativas de Zeleste y de su difusión en una reseña aparecida en el diario *La Vanguardia* a propósito de un ciclo de rock laietano:

Interesante iniciativa la de ‘Zeleste’, de convocar un ciclo de “rock layetano” de una semana de duración, en el teatro Romea, para que en él desfilen la flor y nata de los conjuntos y de las individualidades consagradas de mayor relieve dentro del amplio movimiento de la música autóctona.

Es una oportunidad para que se concentren los focos de la atención pública sobre el valioso trabajo desarrollado por estos jóvenes músicos del país y ha valido la pena, y valdrá hasta que termine el ciclo, el próximo domingo, presenciar en aquel escenario las actuaciones de Jordi Sabatés, Toti Soler, “Música Urbana”, “Secta Sónica”, “Blay Tritono” y “La Rondalla de la Costa”.¹⁸⁴

O en el mismo artículo de Haro-Ibars mencionado líneas atrás:

Los días 2, 3 y 4 de abril, el sello discográfico Zeleste, en colaboración con los promotores Ribalta and Lovosevic, presentó en el teatro Monumental de Madrid a una selección de conjuntos representativos de las nuevas corrientes de la música ‘pop’ catalana: en esta suerte de muestra o feria de música figuraban conjuntos ya consagrados, como Barcelona Traction, Companyia Elèctrica Dharma, y el excelente tándem formado por Jordi Sabatés y Santi Arisa; junto a ellos actuaban grupos mucho menos conocidos y de reciente formación: Secta Sónica, Blay Tritono y Música Urbana.¹⁸⁵

Cuando varios de ellos ya habían comenzado a tener cierto éxito, Víctor Jou se asoció con la compañía discográfica Edigsa, especializada en la nova cançó, creando así el sello Zeleste-Edigsa para dar salida a los discos de rock laietano. Fue una fusión muy beneficiosa para todo el movimiento, y aunque en realidad nunca alcanzó grandes niveles de ventas, sí al menos contribuyó a que tuviera su cuota de mercado y a que se llegara a escuchar por toda la geografía española (de hecho, una de las iniciativas más emblemáticas de Zeleste fue la organización del *Canet Rock*, que sirvió de escaparate a muchas de estas bandas; o el festival del teatro Monumental de Madrid citado en el artículo). En un momento en el que el rock nacional estaba en vías de renovación, y se estaba produciendo un cambio en las ideas y preferencias, los artistas de rock catalán supieron aprovechar el momento para erigirse en protagonistas de la escena. De nuevo en la misma reseña, Haro-Ibars se refería a este asunto confirmando el hecho de que el rock laietano tenía gran aceptación en un Madrid en vías de renovación cultural, pero también recordando que no sólo en Cataluña se estaba haciendo música interesante, sino que en Andalucía y Madrid se estaban produciendo fenómenos similares. Además resalta otro de los hechos que se han venido comentando: la gran labor de difusión que Zeleste llevó a cabo para dar a conocer la obra de “sus” grupos.

El minifestival tuvo bastante éxito: el público aplaudió con fuerza a todos los participantes. [...] Una de las cosas que ha demostrado esta muestra del “pop” catalán es que tiene bastante aceptación en Madrid; el joven público madrileño está deseando tener la oportunidad de asistir a espectáculos musicales que se alejen de la

¹⁸⁴ M. “Ciclo de Rock layetano”. En *La Vanguardia española*, 26-II-1977. p. 44.

¹⁸⁵ Haro Ibars, Eduardo. “El ‘jazz rock’ catalán en busca de su identidad” En *Triunfo*, N° 690, Año XXX, 17-IV-1976. pp. 54-55.

mediocridad habitual, y acogen con entusiasmo una música que discurre por cauces aquí inéditos. Sin embargo, convendría recordar que también en Castilla y en Andalucía se hace una música popular interesante, y que el prestigio de la música catalana no se debe solamente al talento de sus músicos, sino a una habilidad promocional que no demuestran los representantes y las firmas discográficas que llevan músicos castellanos.¹⁸⁶

Más crítico con el panorama musical español fue el diario *El País*, que se hacía eco de la llegada del rock laietano de la siguiente manera:

El panorama del rock español, marginado por su propia esencia renovadora y experimental de los tinglados del “show-bussiness”, es francamente desolador si exceptuamos a los grupos catalanes que cuentan con el apoyo de una industria discográfica nacional más abierta que en su día lanzara la “nova cançó” contra viento y marea y que parece ahora decidida a continuar este camino con el rock apoyando las interesantes tentativas de grupos como Mirasol, Companyia Elèctrica Dharma, Sisa o más recientemente Música Urbana, etc.¹⁸⁷

Aunque no era realmente desolador, sí se estaba en un momento de transición, propiciado en gran medida por los acontecimientos políticos que estaban por llegar de forma inminente y el ambiente social que ello estaba generando (especialmente en Cataluña). De hecho, se estaba produciendo una gran explosión de nuevas ideas que venían a renovar a las inmediatamente precedentes, y ese punto de inflexión fue interpretado por algunos como una crisis dentro del mundo del rock, cuando en realidad se estaba asistiendo a una diversificación dentro del mismo que, a la postre, lo enriquecería en gran medida.

Entre los artistas englobados dentro del rock laietano destacó, por su enfoque y su forma de entender la fusión de estilos, la Companyia Elèctrica Dharma. Fundada en 1972 por los hermanos Esteve, Joan y Josep Fortuny bajo el nombre de Dharma, estaban muy influidos por la música progresiva de Cream y de Máquina!. En 1974 incorporaron a Jordi Soley y a Carles Vidal, cambiando su nombre por el de Companyia Elèctrica Dharma. La grabación de su primer disco, *Diumenge* (Zeles-te-Edigsa, UM 2018. 1975), supuso un punto de inflexión en su carrera: no les gustó el resultado, y se fueron a vivir en comuna a Sarrià de Dalt, en Gerona, en un intento por componer fuera de toda influencia. En Canet de Mar conocieron a la compañía de teatro Els Comediants, e inician una colaboración profesional de un año que marcará su estilo, explorando todas las posibilidades de fusión entre música y teatro, y les llevará a grabar el disco conjunto *L'oucomballa* (Zeles-te-Edigsa, UM 2026. 1976). Tras él vendrán *La tramontana* (Zeles-te-Edigsa, UM 2039. 1977) y *L'Àngel de la dansa* (Edigsa, UM 2043. 1978), instrumentales al igual que los dos primeros. Esta etapa del grupo fue la que les llevó a concebir la música como un espectáculo integral, y como banda sonora a las manifestaciones de libertad que se empezaban a producir con el final de la Dictadura. A partir de 1979 dieron un giro a su estilo, incorporando letra a sus composiciones (siempre en catalán) y dándoles un carácter más urbano. Tras varios cambios en la

¹⁸⁶ Ídem. Conviene recordar que la división del territorio nacional en Comunidades Autónomas se recogió en la Constitución de 1978, fecha posterior a la redacción y publicación del artículo, y que Madrid formó parte de Castilla La Mancha hasta la declaración de su propio Estatuto de Autonomía en 1983.

¹⁸⁷ Editorial. “Rock español en la encrucijada”. En *El País*, 30-V-1976.

formación (e incluso el fallecimiento de Esteve en 1986), y más de una veintena de discos (el último, *El misteri d'en Miles Serra i les músiques mutants* -Picap. 8425845906041. 2008-) siguen en activo. El gran logro de la Companyia Elèctrica Dharma fue llevar la fusión del rock y el folk popular catalán hasta el extremo, a través de happenings en los que música y danza iban de la mano, y a través de los cuales consiguieron acercarse al público de una forma mucho más directa. Suyos son los dos discos más vendidos del rock catalán: *L'oucomballa* y *La Tramontana*.¹⁸⁸

Además de la Companyia Elèctrica Dharma destacaron, entre otros, la Orquestra Mirasol (considerados los primeros del movimiento laietano, inauguraron con su disco *Salsa Catalana* (1974) el catálogo Zeleste-Edigsa; su estilo era muy ecléctico, más cercano a la salsa y la rumba que al rock, aunque presentando una fusión que sirvió para plantear la nueva propuesta postprogresista catalana); la Orquestra Platería (en la misma onda; su nombre lo adoptaron de la calle donde se ubicaba la sala Zeleste); La Rondalla de la Costa (fusión de elementos étnicos, desde jotas a tonadas pasando por bulerías o rumbas catalanas, pasado por un tamiz de rock progresivo; utilizaban varios instrumentos de cuerda, incluyendo laúd árabe y bandurrias); Barcelona Traction (más orientados al jazz que al folk); Atila (rock duro progresivo); Iceberg (rock progresivo muy técnico con tintes de jazz); Oriol Tramvía (folk-rock); Secta Sónica (fusionando rock, funky, jazz y elementos folk como la rumba); Blay Tritono (con instrumentos de viento, fusionando rock, soul y folk), Música Urbana (rock, jazz y música de raíces mediterráneas), el guitarrista Toti Soler y el dúo Sabatés-Arisa (jazz-rock muy técnico, únicamente con piano y batería).

Pero aunque algunas de estas bandas han prolongado su actividad en el tiempo, lo cierto es que el auge del rock laietano no duró más de dos o tres años. Pese al esfuerzo de Zeleste-Edigsa, la escasez de medios y de infraestructuras en la industria musical española tuvo como resultado la disminución paulatina en el interés hacia este tipo de grupos, que no suponían grandes beneficios para las compañías de discos. Por otra parte, el rock que se fraguó en el área de Barcelona no llegó a tener la fuerza suficiente como para llegar a llamar la atención del resto de España (exceptuando Madrid), si bien es cierto que en esta época en Cataluña, y Barcelona como su cabeza visible, se estaba intentando recuperar un sentimiento de pueblo que habían perdido bajo las directrices de la Dictadura, y por ello tampoco les importaba demasiado si la repercusión fuera de la región era grande o pequeña. Si se unen ambos factores se halla la respuesta a por qué los grupos fueron desapareciendo o cambiando su orientación musical.

Paralelamente, desde el sur de España, iba a surgir otro movimiento que también tendría su cuota de mercado: el *rock andaluz*. Sus orígenes hay que buscarlos en Sevilla y en Madrid¹⁸⁹, pero sobre todo en la figura de Gonzalo García Pelayo (al que ya se

¹⁸⁸ <www.ladharmacom.com> [consultado el 2-VII-2011].

¹⁸⁹ Aunque el propio Gonzalo García Pelayo defiende que se le ocurrió la idea en Salamanca, junto a Julio Matito, de Smash (ver Clemente, Luis. *Rock andaluz, una discografía*. Sevilla, Ayuntamiento de Montilla, 2006), no deja de ser una conjetura teórica. Por ello, aquí se va a considerar el origen en Sevilla y Madrid basándonos en la procedencia y el lugar de residencia de sus grupos, la sede del sello discográfico Gong y zonas donde tuvo mayor repercusión inicial.

citara para referirse a la entrada del rock en España y al *underground* sevillano), y en el sello que él mismo fundó asociándose con la compañía Movieplay: Gong.¹⁹⁰

Creado en 1975, en un principio su idea era la de editar, una vez muriera Franco, los álbumes de los artistas sudamericanos comprometidos (Víctor Jara, Pablo Milanés, Quilapayún, Silvio Rodríguez o Carlos Puebla por poner algunos ejemplos), aunque poco después comenzó a fijar su atención en los artistas nacionales, desde cantautores (Hilario Camacho, Luis Pastor, Amancio Prada o José Antonio Labordeta, por citar algunos) hasta flamencos (especialmente Lole y Manuel, y Manuel Gerena, que tuvieron un gran nivel de ventas, sin olvidar a María Jiménez), pasando por otros que procedían del *underground* (como Gualberto, Tílburi, Granada, Eduardo Bort, Goma y, sobre todo, Triana). Es decir, que no se limitó sólo a la música procedente de Andalucía, sino que abarcó todas las latitudes del país, incluyendo Madrid, donde fichará a Burning e incluso será el responsable de uno de los discos más emblemáticos del rock nacional: el recopilatorio *¡¡Viva el rollo!! Vol. I.* (Movieplay -Serie Gong-, 130696/5. 1975). El primer catálogo del sello, publicado en 1976, rezaba lo siguiente:

La Serie Gong de Movieplay ofrece:

Una labor en profundidad por la música de nuestra tierra y de nuestras lenguas, tan necesitadas de apoyo tras la invasión buena y mala anglosajonas.

Un riguroso criterio unitario en cuanto calidad y compromiso se refiere en todos los tipos de música.

Unos diseños de portadas que difunden por todo el país la reciente obra de nuestros jóvenes artistas gráficos.

Gong: La música del tiempo nuestro.

Lanza el “rock con raíces” de los sevillanos Triana, Goma, Gualberto, los madrileños Granada y Tílburi, el valenciano Eduardo Bort, más Alfredo Carrión, Música E. Libre... y el álbum colectivo “¡Viva el rollo!”, con Indiana, Tílburi, The moon, Volumen, Mariscal Romero y Burning, más la colaboración de Javier García Pelayo en los “intermezzos”, de Mario Pacheco en la fotos, y de Adrián Vogel en la producción junto a Gonzalo. Se grabó finalizando el verano del 75, tras aquel famoso Festival Pop de Burgos, celebrado en julio, que la prensa local saludó como “La invasión de la cochambre”. Por un acuerdo con Egrem/Areito, dan a conocer la veteranía de un Carlos Puebla y la Nueva Trova Cubana –Silvio, Pablo, Amaury-, más grupos chilenos encabezados por Víctor Jara y Quilapayún, más Inti-Illimani, Violeta, Isabel y Ángel Parra, Illapu, Tito Fernández, Los Curacas...; el rock alemán de Neu, Urbaniak y Kraan; blues en “La casa del blues”, con Leadbelly, Big Bill Broonzy, Memphis Slim, etc. Y numerosos cantautores, entre tantos, Luis Pastor, Hilario Camacho, Labordeta, Carlos Cano, Benito Moreno, Adolfo Celdrán, Amancio Prada, Antonio Mata, Pablo Guerrero, Luis Emilio Batallán, Vainica Doble, Daniel Vega, Antonio Resines y Teresa Cano, Manuel Toharia, Alpataco, Olga Manzano y Manuel Picón. Y el flamenco de Manuel Gerena, Manuel de Paula,

¹⁹⁰ Algunas fuentes aseveran que el nombre del sello Gong se debe a un homenaje al grupo sevillano de finales de los sesenta, del que Gonzalo García Pelayo fue manager, aunque la realidad es mucho más sencilla: responde a un juego con las letras del nombre del propio GONZALO Garcíaapelayo, cuyo resultado se convierte además en un guiño a la legendaria banda (Fuente: José Manuel Gamboa).

Lole y Manuel, María Jiménez, Luis Marín, Carrete, Joselero, Diego de Morón, Curro Fernández, El Lele, José el Negro, las Murgas de la Alameda...¹⁹¹

Realmente el término *rock andaluz* no se corresponde con lo que estaba editando el sello Gong, y de hecho no se puede atribuir tal terminología a éste ni a sus responsables. De Gonzalo García Pelayo no salió la denominación *rock andaluz*, sino la de *rock con raíces*, que fue precisamente el eslogan del sello. Hubo que esperar aún unos años para que se conociera de aquella manera a una serie de grupos que presentaban unas características comunes en sus composiciones, y que el propio empresario se encargó de lanzar a través de discográficas multinacionales.

Estableciendo un paralelismo entre el rock andaluz y el rock laietano, se podría decir que Gonzalo García Pelayo y el sello Gong fueron al rock andaluz lo que Zeleste fue al rock catalán: una pista de lanzamiento y un apoyo logístico para sostener y dar difusión a todo el entramado de bandas y artistas englobados bajo tal definición.

No hay unanimidad para fechar el comienzo del rock andaluz en la historia de la música española. El dilema surge desde la propia definición del término: algunos historiadores consideran que el rock andaluz nace a finales de los sesenta, cuando el rock, ya plenamente instalado en Andalucía, se fusiona con ciertos elementos del flamenco. Es decir, en la época de mayor auge de grupos como Gong, Nuevos Tiempos o Smash. Sin embargo, no se puede considerar como rock andaluz a una mera combinación de elementos de ambos estilos, sino un género que abarca muchas más influencias, tanto musicales como extramusicales. Por otro lado, se sitúa el comienzo del movimiento en torno a 1977, cuando las multinacionales que operaban en España, como CBS o EMI, comienzan a editar discos de grupos como Alameda o Imán Califato Independiente y se apresuran a bautizar el estilo como *rock andaluz*¹⁹². Sin quitar su parte de razón a unos u otros, la realidad es que no se puede obviar el trabajo de Gonzalo García Pelayo y el sello Gong para dar forma a lo que denominaron *rock con raíces*, y conformar la base sólida sobre la que se asentaron las diferentes formaciones de rock andaluz. Precisamente por ello es más exacto situar el comienzo del género en torno a 1975, cuando el sello Gong empieza a editar los discos de una serie de bandas que, dentro de ese *rock con raíces*, miran directamente a la cultura andalusí como referencia para elaborar sus composiciones.

El rock andaluz es una amalgama de elementos cuyo resultado es un estilo de marcado carácter andalucista. Al igual que ocurrió con el rock laietano, una parte de los protagonistas y artífices del nuevo sonido ya habían formado parte de las bandas que ayudaron a difundir el *underground* por todo el país. Es el caso, por ejemplo, de Gualberto (Smash), Antonio Rodríguez (Smash), Jesús de la Rosa (Nuevos Tiempos) o Luis Cobo *Manglis* (Gong). Por lo tanto, y basándose en su experiencia anterior, supone una evolución del rock progresivo de aquellos años, unido al concepto de *raíces*, o lo que es lo mismo, la búsqueda de una identidad cultural como pueblo. En esa búsqueda se encontraron e incorporaron elementos del flamenco, del folklóre andaluz, de la copla, de las canciones populares e incluso de la música andalusí de influencia árabe, en un

¹⁹¹ Fuente: Gonzalo García Pelayo.

¹⁹² Realmente es el momento en el que aparece el término, aunque no el estilo.

momento en el que ya se podía vislumbrar un cambio político y el acceso a una mayor libertad social y cultural.

No es casualidad la aparición del rock andaluz prácticamente al mismo tiempo que se estaba desarrollando el rock catalán en la otra punta del país: el contacto estrecho y continuo del *underground* sevillano con las bandas progresivas de Barcelona y con los componentes de la *Gauche Divine* fue un canal directo para la transmisión de ideas entre unos y otros. La importancia del momento socio-político en la gestación de ambos estilos se torna fundamental, ya que hacia mitad de la década la presión gubernamental sobre el entorno del rock y del *underground* en general se había relajado considerablemente (un buen ejemplo de ello es la proliferación de festivales como el de Burgos o el Canet Rock). Esa relajación llevó a un enaltecimiento de los valores culturales regionales, sobre todo en zonas donde la represión de la Dictadura tuvo una especial dureza, y la propia filosofía del rock le señalaba como uno de los vehículos más propicios para albergar ese sentimiento nacionalista.

Los acercamientos de los grupos sevillanos de finales de los sesenta al flamenco fueron un primer paso; una toma de conciencia de que se podía aunar tradición y modernidad en una sola forma musical, en una tierra donde lo popular y lo tradicional tienen una raigambre mucho mayor que en otras regiones españolas. Sin embargo no fue más que eso, un intento cuyo resultado final tenía más parecido a versiones rockeras con aire flamenco que a un sonido propio. Uno de los mejores y más claros ejemplos lo constituye Smash, cuando decidió unir a la banda al guitarrista y cantaor Manuel Molina para grabar el single *El Garrotín/Tangos de Ketama* (Bocaccio Records, B-32500. 1971).¹⁹³

Precedentes de la fusión entre el flamenco, la música española y otros géneros (especialmente el jazz) se pueden encontrar incluso en músicos extranjeros de reconocido prestigio. Conviene recordar que la música española es considerada exótica en los países anglosajones, y que el mismo flamenco ya era causa de admiración por parte de los americanos antes de que sus militares llegaran a las bases aéreas de Morón y Rota. En este sentido, cabe destacar los ejemplos de Miles Davis y su *Sketches of Spain* (Columbia, CK 65142. 1960), en el que fusiona jazz y música española, incluyendo una versión del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, y otra de *El amor brujo*, de Manuel de Falla; John Coltrane con *Olé Coltrane* (Atlantic, SD 1373. 1962), también fusión de jazz y música española; o The Doors con su tema “Spanish Caravan”, en el que añaden un fragmento de la “Granaína”, de Ramón Montoya, y un fragmento de *Asturias*, de Isaac Albéniz, al rock practicado por la banda.¹⁹⁴

¹⁹³ El ejemplo contrario se puede encontrar en el guitarrista flamenco Sabicas, que en 1966 editó, junto al guitarrista de rock Joe Beck, el disco *Rock encounter* (Polydor, LP5970. 1970 -en España se editó en 1970-). En realidad, la idea de incorporar a Manuel Molina a la formación de Smash no fue ni del grupo ni del cantante, sino del productor Ricardo Pachón (futuro productor de artistas como Camarón, Silvio, Pata Negra, Veneno o Tabletom) después de haber escuchado el disco de Sabicas (Fuente: José Manuel Gamboa).

¹⁹⁴ Incluido en el álbum *Waiting for the sun* (Elektra/Asylum, 7559-74024-2. 1968). En la canción original aparecía un fragmento mayor de la “Leyenda” de *Asturias*, pero tuvieron que eliminarlo al recibir una denuncia de la editorial que poseía los derechos de autor del original de Albéniz. El origen del conflicto estuvo en que el grupo pensaba que era un tema del folklore popular español (y por lo tanto

La diferencia entre los artistas extranjeros y los artistas andaluces en su manera de acercarse al flamenco es obvia: mientras los primeros lo ven como algo ajeno y exótico que tratan de incorporar de un modo relativamente académico o dogmático, los segundos lo tienen asimilado en su propia cultura de una forma natural, y así se hacía notar ya en la obra de grupos como Smash o en la de músicos como el propio Gualberto. Con la música popular española ocurre exactamente lo mismo, y es por ello que en el rock andaluz lo más normal no es encontrar los clichés habituales (que son los que se suelen escuchar en la obra de músicos foráneos, cuyo conocimiento de nuestra música es por norma general muy superficial, limitándose a los giros, escalas y cadencias más típicas), sino otro tipo de elementos que, si bien no son los más conocidos por el público en general, sí son muy utilizados por los más cercanos al género, y le confieren gran parte de su sonoridad característica.

No obstante, la base del rock andaluz sigue siendo el rock progresivo de final de los sesenta y principios de los setenta, y no el flamenco o el folklore popular. De ellos aprovecha no sólo algunos giros estructurales o elementos compositivos a nivel instrumental (compases de bulerías, seguidillas, fandangos o soleares, por ejemplo), sino también un empleo de la voz muy particular, a medio camino entre el *quejío* de los cantaores, el *lamento* de los saeteros y la interpretación de los cantantes de copla, todo ello unido a la impronta más enérgica de un vocalista de rock. El resultado es un tipo de rock más suave, más alejado de la influencia psicodélica de la corriente *underground* de San Francisco, pero con un carácter étnico más marcado.

Así mismo, el rock andaluz incorpora giros y expresiones del lenguaje popular, que en ocasiones implican alejarse de la corrección académica en la construcción de frases, o el uso de términos locales para referirse a palabras que en castellano tienen diferente nomenclatura. En Sevilla, y en Andalucía en general, hay mucha tradición de hacer vida en la calle, y el lenguaje coloquial es una parte muy importante de su cultura; un lenguaje coloquial que recibe también mucha influencia árabe, y que incorpora una gran cantidad de vocablos procedentes y derivados de esta lengua, herencia de la ocupación árabe de la región. El dialecto caló, propio del pueblo gitano, es otra fuente de vocabulario significativa para el habla andaluza, y con un peso específico muy importante en el flamenco, de modo que el rock andaluz recibe su influencia desde este género y desde la tradición oral. A todo ello hay que unir el acento andaluz, que confiere a la forma de cantar una sonoridad única gracias a la pronunciación de las palabras: la aspiración de las haches, el seseo, el ceceo o la supresión de consonantes finales son sólo ejemplos de cómo el acento puede marcar vocalmente el estilo.¹⁹⁵

Este modo de vida, propenso a las relaciones sociales y a vivir el ambiente callejero, trae consigo otra consecuencia: las letras de las canciones se llenan de escenas costumbristas urbanas que reflejan el modo de vida en Sevilla y, por extensión, en las

considerado de *dominio público*), cuando la realidad era que estaba protegido legalmente (Fuente: José Manuel Gamboa).

¹⁹⁵ Curiosamente, este tipo de peculiaridades sitúan el habla andaluza más cerca que el castellano “académico” del lenguaje rockero anglosajón, que utiliza formas apocopadas (entre las más usuales encontramos, por ejemplo, *gotta*, *gonna* o *wanna* en vez de *got to* –tener que-, *going to* –ir a [denota intención]- o *want to* –querer- respectivamente) para cuadrar mejor la métrica de las letras, resultando así más musical.

ciudades de Andalucía¹⁹⁶. Los grupos de rock andaluz recuperan la inmediatez con la gente mediante temáticas sencillas de entender y con asuntos que les resultan familiares, además de utilizar ese lenguaje coloquial asequible a todo el mundo. Por otra parte, la duración de las composiciones se acorta, y los pasajes vocales ganan protagonismo en detrimento de los instrumentales y de las largas improvisaciones tan habituales en el rock progresivo. En definitiva, un estilo más sencillo que conecta mejor con el público en general.

El rock andaluz tuvo un auge escalonado durante la segunda mitad de la década de los setenta. Grupos como Flamenco o Goma le dan un primer empuje entre 1972 y 1975, aunque el verdadero detonante está en la aparición de Triana, auténtica cabeza visible del movimiento, y en la publicación de su primer disco, *El patio*¹⁹⁷ (Movieplay -Serie Gong-. 170678/7. 1975). Formado en Madrid en 1974 por los sevillanos Jesús de la Rosa, Eduardo Rodríguez Rodway y Juan José Palacios *Tele*, Triana se convirtió en el referente claro del *rock con raíces* que proclamaba el sello Gong; del rock con raíces andaluzas, que recogía la herencia de los grupos de finales de los sesenta y planteaba una nueva sonoridad que bebía directamente del folklóre del sur de España. Su estilo ya quedó patente desde el primer single, *Recuerdos de una noche (Bulerías 5x8)* (Movieplay -Serie Gong-. SN-20925. 1974), en el que, como su propio nombre indica, se podía escuchar un tema a modo de bulerías en 5/8, con el bajo muy marcado y la voz con un claro aire andaluz, a medio camino entre el cante flamenco, la copla y el rock. El éxito le llegaría más de un año después, ya que los medios de comunicación no se hicieron eco ni de la publicación del disco ni del grupo en sí, y tuvo que ser él mismo el que defendiera su propuesta mediante actuaciones por toda España (incluyendo festivales, como el de Burgos o el *Canet Rock*, para lo cual la labor de su manager, Javier García Pelayo, se tornó fundamental). Una vez hecho y obtenido el reconocimiento público, Triana abanderó el rock andaluz dando la forma definitiva al estilo. El guitarrista Antonio García de Diego, que colaboró con ellos, se referiría a este hecho diciendo que “habían inventado un espíritu, y eso era lo que contaba”¹⁹⁸. Diego A. Manrique, en un artículo publicado en la revista *Triunfo*, lo expresaba del siguiente modo:

Ocorre que Triana fue un debut excepcional. En sus surcos se encontraba algo insólito: música de los años setenta, pero con un sabor auténticamente español. Más específicamente, “rock” genuinamente andaluz. “Rock” cargado de sentimientos poderosos -pasión, esperanza, rabia-, cada palabra sonando verdadera y profunda. Una música majestuosa basada en formas béticas, pero enriquecida por unos arreglos que lo enlazaban con el llamado “rock” sinfónico. Y lo más extraordinario es que se trataba de música sencilla y universal, capaz -creíamos- de llegar a cualquier persona [...] Pero los canales de comunicación hacia el gran público tienen miedo a lo

¹⁹⁶ Esto quedará también reflejado de forma gráfica en el dibujo que el artista Máximo Moreno realizó para la portada del primer disco de Triana, *El Patio*, en el que se ve a los tres miembros del grupo en un patio de vecinos típico del popular barrio sevillano.

¹⁹⁷ En realidad, en la carpeta del disco no aparecía ningún título, pero empezó a conocerse como *El patio* a raíz de su portada (comentada en la nota anterior). Casi desde su edición, este título oficioso se ha quedado como válido para catalogarlo.

¹⁹⁸ Ver Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 79.

innovador y Triana no tuvo el impacto esperado. Ha correspondido al grupo difundir su música mediante actuaciones en directo, y de una forma casi clandestina ese primer disco ha seguido vendiéndose lentamente durante estos dos años.¹⁹⁹

Sea como fuere, había conseguido situarse en el mercado, y sus dos siguientes discos, *Hijos del agobio* (Movieplay -Serie Gong-, 17.0907/9. 1977) y *Sombra y luz* (Movieplay -Serie Gong-, 17.1439/4. 1979), le catapultaron hasta la primera fila del panorama rockero nacional, siguiendo la misma línea del primero y terminando de perfilar el estilo que seguirían poco después otros grupos. Estos tres primeros álbumes, producidos por Gonzalo García Pelayo, más progresivos y *underground* que los siguientes, son considerados como los que marcan las pautas de lo que es el rock andaluz. Ya en la cima, encabezaron festivales como la *Noche Roja* en 1978, aparecieron en programas de televisión (como *Aplauso*²⁰⁰), y de radio (como *El gran musical*, de la cadena SER, que se emitía la mañana de los domingos²⁰¹), pero ese salto a la fama le fue llevando a una pérdida de creatividad que se refleja en sus tres siguientes discos: *Un encuentro* (Movieplay -Serie Gong-, 17.1606/9. 1980), *Triana*²⁰² (Movieplay -Serie Gong-, 17.2770/0. 1981) y *Llegó el día* (Movieplay -Serie Gong-, 17.3660/9. 1983), con los que intentó explorar nuevos caminos. El final de Triana se produjo de forma drástica, cuando Jesús de la Rosa falleció en accidente de coche la tarde del 13 de octubre de 1983.

El legado de Triana fue precisamente dejar para la posteridad su impronta como pionero del género, y es un hecho que no se puede analizar el rock andaluz sin mencionar directamente el nombre del grupo. Su influencia sobre el resto de bandas que siguieron sus pasos está patente en los comentarios y reseñas de los protagonistas de aquella época y de la prensa. Ejemplo de ello son las palabras de José Ramón Pardo, en un artículo publicado en el diario ABC, en referencia al rock andaluz:

Parece que hacer “rock” andaluz es imitar a Triana, que efectivamente fueron los pioneros de un género, al menos en cuanto a grabación de discos se refiere. [...] Seguramente, después del fenómeno de las “nuevas canciones” que florecieron en los años sesenta, y del retorno a los folklores regionales y preautonómicos de los primeros setenta, no ha habido en España movimiento musical de mayor importancia que este “rock” andaluz que abrieron, tímidamente, los tres componentes de Triana en 1975 [...] que tras muchos tanteos encontraron la fórmula en ese año: mezclar el sentimiento de la copla andaluza, que no del flamenco, con los largos desarrollos instrumentales, llenos de tensión y a veces de crispación, del “heavy rock” que gente como Iron Butterfly (“In-a-gadda-da-vida”) o Vanilla Fudge (“You keep me hanging on”) pusieron de moda unos años antes.

¹⁹⁹ Manrique, Diego A. “Triana: la gran esperanza”. En *Triunfo*. N° 741. Año XXXII. 9-IV-1977. p. 53.

²⁰⁰ *Aplauso*. TVE. 28-IV-1979. Después volvería en varias ocasiones.

²⁰¹ El 30 de septiembre de 1979 el programa *El gran musical* emitía el concierto que Triana dio en el auditorio del Parque de Atracciones de Madrid, y en el que se le entregó tres discos de platino por las ventas de sus tres primeros álbumes.

²⁰² De nuevo se trata de un disco sin título; en esta ocasión, y tras la aceptación del renombramiento de *El Patio*, la convención es citarlo como *Triana*. No obstante, la compañía Fonomusic reeditó el disco en 1997 con el título *Un mal sueño* (Fonomusic, 5046617672. 1997).

Tras las huellas de Triana han surgido, todavía, pocos grupos. Y aunque haya un fondo común en todos ellos, cada uno tiene sus rasgos característicos que los buenos catadores siempre captan [...].²⁰³

La reseña ofrece además algún dato interesante acerca del panorama musical del momento, como la visión del autor acerca de lo que se consideraba rock andaluz (visto “desde fuera”, por parte de un periodista, no de un músico), la repercusión del género en España, las bandas dedicadas al mismo, o la influencia de lo que él mismo denomina *heavy rock*²⁰⁴, que en el momento de la redacción del artículo ya había dado sus primeros pasos por Europa y estaba entrando en el territorio español (aunque en este caso cita dos ejemplos que pertenecen al ámbito del rock progresivo internacional, y poco tienen que ver aún con el heavy rock).

En esta génesis del rock andaluz, y junto a Triana, cabe destacar también a otros artistas que ayudaron a conformar el estilo; como Gualberto, que tras dejar Smash e irse una temporada a Estados Unidos, edita discos como *A la vida/Al dolor* (Movieplay - Serie Gong-, S-32.645. 1975), en el que colabora Enrique Morente, y en el que la guitarra flamenca cobra protagonismo al lado de instrumentos como el violín, o *Vericuetos* (Movieplay -Serie Gong-, 17.0826/8. 1976), instrumental; Carlos Cárcamo, líder de Granada²⁰⁵, que además de su labor al frente de su grupo trabajó junto a artistas como Lole y Manuel, Dieguito de Morón, Remedios Amaya o Tomatito entre otras figuras del flamenco²⁰⁶; o el mencionado anteriormente Goma, que comandado por Antonio Rodríguez (ex Smash) precedió en el tiempo al fenómeno Triana.

Pero eran pocos grupos con la calidad suficiente como para poder mantener en pie la nueva propuesta musical, y el globo comenzaba a deshincharse casi al tiempo de haber aparecido. El diario *El País* publicaba las siguientes líneas acerca de ello:

El intento del sello discográfico “Gong” de lanzar los grupos de rock andaluces ha resultado frustrado en gran medida por la falta de coherencia y preparación de muchos, improvisados grupos que a pesar de contar con una base interesante y con ideas originales han sufrido durante muchos años el subdesarrollo y

²⁰³ Pardo, José Ramón. “Rock andaluz, la gran aportación española al mundo pop”. En *ABC*, 18-V-1980.

²⁰⁴ El término “heavy rock” se comenzó a utilizar en España en 1980, con la aparición de Barón Rojo, como una primera forma de referirse al “heavy metal”. Este estilo ya había dado sus primeros pasos en Europa hacía unos años, y cuando llegó a España se creó la misma incertidumbre y reticencia que cuando lo hizo el rock en los años sesenta. No hay que olvidar que aún en 1975 el festival de Burgos se anunció como un festival de música pop, y que se procuraba evitar la palabra “rock” para eludir la censura y ciertas connotaciones sociales que aún no eran bien vistas por el gobierno y gran parte de la sociedad. Además, dentro del concepto de “heavy rock” tenían cabida un mayor número de bandas cuya música aún estaba a medio camino entre el rock, el rock progresivo y el heavy metal, y de esa forma se facilitaba su catalogación. Barón Rojo hará mención del término en su tema “Los chicos del rock”.

²⁰⁵ En varias fuentes se cita a Granada como un grupo de rock andaluz, aunque no lo fue nunca: su estilo estaba enraizado en el rock progresivo de finales de los sesenta y principios de los setenta.

²⁰⁶ Los artistas pertenecientes al sello Gong hacían continuas colaboraciones entre unos y otros. Por ejemplo, Triana también colaboró con Dieguito de Morón. La participación de Carlos Cárcamo con estos músicos supuso su mayor acercamiento al rock andaluz (entendido como un estilo propio).

la precariedad de prácticamente unos inexistentes canales de actuación y difusión, si exceptuamos la individualidad de Gualberto y la garra de Triana.²⁰⁷

Sin embargo, en torno a 1977, tras el despegue y el éxito de Triana, las grandes compañías discográficas, como CBS, se fijaron en el rock andaluz. Con la ayuda de Gonzalo García Pelayo, que había discutido con Movieplay (pero continuó trabajando con ellos), comenzaron a editar los discos de una segunda oleada de grupos que (con la excepción de Triana, y gracias al aparato logístico de las multinacionales) iban a alcanzar mayores logros que los primeros, y que revitalizaron el género hasta entrados ya los ochenta. De entre todos ellos hubo uno que brilló por encima del resto, y que casi consiguió rivalizar con Triana en cuanto a ventas se refiere: Alameda, fichado por Epic, cuya propuesta musical era más sencilla, más alejada del rock progresivo, con menos pasajes instrumentales y mayor preponderancia vocal, más cercana a la música popular andaluza y, pese a todo lo dicho, de mayor calidad técnica que la música de Triana²⁰⁸. Es posible que José Ramón Pardo, en el artículo mencionado anteriormente, tenga razón al afirmar que “Triana y Alameda compartieron los años del *underground* sevillano, tuvieron vivencias musicales muy similares y tan sólo separaron sus destinos las fechas en que empezaron a grabar. La ventaja de tres años que Triana sacó a Alameda hizo que muchos pensasen que se trataba de simples imitadores”²⁰⁹. No en vano, Manolo Rosa (uno de sus fundadores) colaboró activamente con Triana grabando el bajo en sus discos, lo que puede justificar ambas posturas.

Pero Alameda no estuvo solo en este camino, y compartió su momento con otros grupos que también destacaron por méritos propios. Entre ellos cabe destacar a Imán Califato Independiente (más progresivo y más abierto en su propuesta musical pese a su nombre eminentemente andalusí, y con un guitarrista sobresaliente en la figura de Manuel Imán; grabó con CBS), a Cai (de Cádiz, más cercano al flamenco que el resto de las bandas coetáneas, y cuyo teclista era Chano Domínguez, hoy en día figura mundial del jazz; grabó con CBS), a Mezquita (de Córdoba; el único que no grabó con una multinacional, sino con el sello Chapa, trampolín del rock duro madrileño. Su estilo era mucho más cercano al hard rock que el rock andaluz, aunque con muchos de los elementos que caracterizaron a éste) y al también cordobés Medina Azahara (CBS, que fue el que mejor supo recoger la herencia de Triana y adaptarlo al rock duro. Tras el derrumbe del movimiento del rock andaluz ha seguido manteniendo la llama, reinventando su sonido y adaptándolo a tesituras más cercanas al heavy metal; especialmente tras la incorporación del guitarrista Paco Ventura en 1988). Mención especial merece Guadalquivir, al que la compañía EMI (competencia de CBS) fichó como grupo estrella de rock andaluz, y que en realidad era una banda de jazz-rock progresiva. Ciertamente tenía determinados elementos que podían evocar en algún momento al sonido del rock andaluz, pero la realidad es que nunca pertenecieron a este movimiento. Su guitarrista, Luis Cobo *Manglis*, sí que pertenece al mundo del rock

²⁰⁷ Editorial. “Rock español en la encrucijada”. En *El País*, 30-05-1976. No obstante, hay que tener en cuenta que cuando salió este artículo fue el momento en el que Triana logró triunfar con su primer disco, un año después de su edición, y que los medios de comunicación (como el propio diario *El País*) no se hicieron eco de ello con anterioridad.

²⁰⁸ Los músicos de Alameda fueron parte de los que acompañaron a Camarón de la Isla en la grabación de su célebre álbum *La leyenda del tiempo* (Philips, 63 28 255. 1979).

²⁰⁹ Pardo, José Ramón. *Op. Cit.*

andaluz, como precursor con el grupo Gong, o como músico, colaborando con muchos de los proyectos de la segunda mitad de los setenta (por ejemplo con Triana, con Veneno -otro de los nombres propios del rock andaluz de finales de los setenta-, con Miguel Ríos en la época de *Al-Ándalus* [Polydor, 23 85 143. 1977] o, junto a Diego Carrasco, acompañando a Enrique Morente).

El rock andaluz, cuya andadura prácticamente comenzó con el primer disco de Triana, termina sus días de esplendor coincidiendo también con los del grupo sevillano tras la muerte de Jesús de la Rosa. Para entonces el rock ya se había fragmentado en varios subgéneros, y el rock progresivo había dejado paso al rock urbano, al punk o al heavy metal, entre otros, que estaban en un momento de máximo apogeo.

Tanto en Sevilla como en Barcelona, especialmente tras el auge del rock andaluz y del rock laietano, el *underground* experimenta un paulatino declive debido sobre todo a la falta de interés de las compañías discográficas y de los medios de comunicación, así como por la falta de medios técnicos e infraestructuras necesarias para poder desarrollarse en unas condiciones aceptables. Los escasos apoyos mediáticos que tenía (especialmente en radio y algunas revistas especializadas) no tenían la capacidad suficiente como para mantenerlo a flote, sobre todo si se tiene en cuenta la actitud de muchas de las bandas de rock progresivo, que fueron adoptando una postura de alejamiento con el público. De esta manera el *underground*, perdido en tecnicismos instrumentales y compositivos, se empezó a convertir en algo que pretendía ser pseudoculto, aunque en realidad sólo consiguió terminar aburriendo, llevando a varios de sus grupos a desaparecer ante el cada vez menor apoyo de la gente.

El ligero retraso que se llevaba en Madrid con respecto a estas dos ciudades fue, con el tiempo, lo único que mantuvo el *underground* con vida hasta la llegada del siguiente paso en su evolución musical. El impulso que se le dio desde allí fue fundamental no sólo por el hecho de evitar su desaparición, sino también porque recibió nuevas influencias que lo fueron remodelando y diversificando. Se puede afirmar que en 1975 el rock se estabiliza en la capital, y la oleada de grupos que surgió en torno a este año trajo consigo sangre nueva, con ideas más frescas y una visión actualizada de lo que debía ser el rock, haciendo que se alejara de la progresía para convertirse en un estilo más directo y más potente, aunque ello supusiera en algunos casos disminuir el nivel de tecnicidad instrumental. Es entonces cuando el rock progresivo pierde protagonismo, dando paso al rock duro; y con él se asiste a un proceso de renovación total del panorama musical español que afecta incluso a la jerga utilizada: inmerso en éste, el término *underground*, que se ha quedado obsoleto, desaparece como tal para transformarse en el *rollo* madrileño.²¹⁰

Madrid, ahora sí, se convierte en el epicentro de esta nueva generación, y por tanto en la capital del rock nacional. Un rock duro que elimina cualquier tipo de

²¹⁰ Al respecto del término *rollo*, ya se mencionó cuando se hizo alusión al festival *Quince horas de música pop Ciudad de Burgos* de 1975. No obstante, y aunque fue entonces cuando se utilizó por primera vez, su estandarización como nueva forma de referirse a lo que hasta ahora había sido el *underground* se debió, sobre todo, al periodista Vicente Mariscal Romero y a la edición del álbum colectivo *¡¡Viva el Rollo!!* durante la segunda mitad del año 1975. El propio Vicente Romero, en relación con el vocablo, asegura que “el *rollo* es el grito generacional de todo aquello que en el 75 el Diario de Burgos, el primer festival que se hizo, había catalogado como ‘La invasión de la cochambre’” (ver García Villalunga, Yolanda [directora]. *Un cuerpo extraño. El rock en España*. TVE. 2010).

folklorismo para adquirir tintes mucho más realistas, actuales, y que tiene un carácter eminentemente urbano. De ahí que se le empiece a conocer con el nombre de *rock urbano*, desmarcándose de corrientes como el rock laietano o el rock andaluz, que si bien recuperaron este espíritu callejero, lo plantearon como una vuelta a las raíces, en su búsqueda de una identidad propia a través de elementos tradicionales de su cultura popular. El rock urbano surgido en la capital no busca esas raíces, ni recuperar un espíritu como pueblo, sino convertirse en la banda sonora de una nueva cultura juvenil enfrentada abiertamente a la de sus mayores y al sistema en general. Es, por tanto, un rock más cosmopolita que viene a reivindicar a la juventud como una clase social y cultural emergente, y que propone un cambio social, político y cultural de una forma decidida y directa. A su favor contaba con que la dictadura franquista se terminaba, dando paso, poco a poco, a la transición hacia la democracia. En apenas dos o tres años se iban a producir una serie de acontecimientos, como la muerte de Franco y de Carrero Blanco, la llegada de Adolfo Suárez como presidente del gobierno o la legalización del Partido Comunista (PCE), que apuntalarían un cambio definitivo en la sociedad, en la cultura y en la política española. Ello suponía que también se acababa con la represión y la censura, aunque no fue hasta entrados los 80 cuando se empezó a notar, por fin, una gran diferencia.

Fue precisamente la muerte de Franco la que propició un hecho fundamental para el desarrollo del rock en España: la recuperación de la ciudad como espacio básico de expresión y de vitalidad. Una ciudad que hasta ahora había sido patrimonio exclusivo del gobierno, que reprimía sin dilación cualquier tipo de manifestación artística, social o cultural que no encajara en sus planes de lo que era correcto. Y si el *underground* llevaba implícito por definición cierto componente de clandestinidad, el *rollo* venía a ser todo lo contrario: la expresión de una libertad ansiada durante mucho tiempo, cuyo mejor escenario no podía ser otro que la propia calle, lugar común para todos los ciudadanos.

El concepto de ciudad cambió entonces radicalmente: si hasta ese momento la referencia habían sido las calles comerciales y lo que se viene denominando *centro histórico*, con la irrupción del rock urbano levantan la voz los barrios obreros de la periferia, reclamando un sitio que se les había negado todo este tiempo. Surge de esta forma la noción de *barrio* como generador de cultura, y como centro neurálgico de la vida en la ciudad. Efectivamente, el rock se había convertido en un fenómeno socio-cultural propio de la clase obrera, muy crítica con el sistema; algo que se trasladó a las letras de los grupos, que se inundaron de argumentos netamente urbanos. Pero no de cualquier tipo, sino los estrechamente relacionados con la vida cotidiana de los suburbios y de la gente de nivel económico bajo-medio, propio de la población menos favorecida por las condiciones socio-políticas del país: el paro, el alcohol, las drogas, la prostitución, el sexo, las duras condiciones de vida, el desencanto, la política, el desarraigo, la supervivencia en la ciudad o la delincuencia (es decir, muchos de los puntos que contemplaba la *Ley de peligrosidad y rehabilitación social*) se tornaron en contenido habitual de unas canciones que, por su cercanía a la realidad de gran parte de sus habitantes, fueron muy bien acogidas por un público potencial muy numeroso.

Tu aquí y yo aquí seguimos unidos,
vivimos todo por igual.
Bebemos, fumamos y nos colocamos,
tenemos plena libertad.

En Atocha encontrarás
aire limpio sin igual.
Es una mierda este Madrid,
que ni las ratas pueden vivir.

(“Este Madrid”. Leño)

Vivir en Vallecas es todo un problema en 1996;
sobrevivimos a base de drogas
que nos da el ministerio del bienestar.
La televisión funciona siempre,
nos proyecta un mundo irreal,
nos hace olvidar la verdad de las calles;
bendita televisión,
santa televisión,
querida televisión...

(“Vallecas 1996”. Topo)

Mary "la friki" es una tía legal,
pero el desempleo la obligó a putear.
Un día la Ley la mandó enchironar
diciendo que era un peligro social.

¿Quién es el culpable?
¿Quién el inocente?
¿El justo millonario,
o el pobre necesario?

(“Social peligrosidad”. Cucharada)

En este sentido, el rock español adopta una postura que se aleja del primigenio rock americano (cuyo carácter era eminentemente rural, heredero del blues y de la música negra), fijando en la urbe y en los barrios obreros el núcleo central de su temática, tal y como ya venía haciendo desde hacía unos años el heavy metal británico personificado en grupos como Black Sabbath, Judas Priest o Iron Maiden, cuyos lugares de origen se encontraban en las zonas industriales de ciudades como Birmingham o Londres.

No hay que confundir, sin embargo, el hecho de que fuera una música eminentemente callejera con que fuera de protesta. Efectivamente, gran parte del contenido de las letras puede y debe considerarse como una denuncia de la injusticia social, como una reivindicación de derechos básicos y, a fin de cuentas, como una protesta contra los poderes fácticos (que en más de una ocasión es especialmente dura y directa):

Hamburguesas de colores
para niños de Sodoma.
Muñecas de porcelana
y caballeros de goma.

En la chabola las lágrimas
formaron mares de hiel,
con barquitos de miseria
y diosecillos de papel.

Los mares fueron creciendo,
derribando las barreras,
la sal fabricó dos alas
forradas de sangre seca.

La chabola echó a volar
dejando lastre y miseria,
abajo quedó Sodoma
con dioses, hiel y hamburguesas.

(“Sodoma y chabola”. Leño)

Pero por otro lado, esa reivindicación lleva implícito un reconocimiento a todos estos roles que conforman la vida del barrio. La figura del rockero adquirirá entonces una dimensión romántica: es, en esencia, un *ser urbano*, y su dominio de la ciudad es motivo de orgullo; un *ser urbano* visto como un antihéroe local, alejado de los cánones estéticos habituales y cuyo medio natural es la noche. Pero existe una dicotomía en la actitud que conduce a dos vertientes dentro del rock urbano: por un lado, hay una tendencia en cierto modo continuista con respecto a los grupos englobados dentro del *underground*, que ofrece una visión del rockero como el artista bohemio que busca su sitio dentro del nuevo orden social, que es contestatario, al que no le importa infringir las normas, pero que al mismo tiempo gusta de llevar una vida tranquila en el barrio; por el otro, está la figura del rockero pasota, arrogante, chulo incluso, con un ego de proporciones considerables, que se siente importante y que procura moverse en la línea de la ilegalidad con el único objetivo de mostrar una imagen de rebeldía. Recupera así la concepción, en cierto modo machista²¹¹, de la estrella del rock original, de la época de los cincuenta, que se había perdido con la llegada de la psicodelia, el hippismo, el rock progresivo y el *underground* en general. Todo ello procura reflejarlo en sus propias canciones, algunas de las cuales son verdaderas odas a su estilo de vida, lo que motiva que haya otra serie de temáticas que vienen a complementar a las anteriormente mencionadas, como la relación de amor/odio con la ciudad, la noche, el trabajo frente a la diversión, el propio rock and roll o la exaltación de ese carácter rebelde y arrogante del “macho dominante” del barrio:

²¹¹ Es importante no confundir aquí el término “machista” con el de “misógino”: al igual que en los años cincuenta, el rock urbano de final de los setenta va a recuperar la figura del “rebelde sin causa”, del “tipo duro” que domina el barrio, la ciudad, el ambiente nocturno, que se mueve al borde de la ley y de las normas sociales, que se hace respetar y que busca tener éxito con las mujeres. La clase de *rocker* que se puede ver muy bien representado, por ejemplo, en películas americanas como *West side story* (Robert Wise, 1961; adaptación del musical del mismo nombre, con guión de Arthur Laurents y música de Leonard Bernstein, estrenado en Broadway en 1957). Es, por tanto, una concepción *masculinista*, y no antifeminista, del rockero.

Tú no sabes quien soy,
pero has oído mi nombre,
que suena en todas partes
como un huracán.

Jim dinamita soy yo,
y voy hacerte un coco,
y chulearte la piba
por el morro.

En La Elipa nací
y Ventas es mi reino,
y para tu papá, nena,
soy como un mal sueño.

A una guiri violé
al salir del talego,
y me llenó de plata
por todo ello.

Oh Jim, oh Jim, oh Jim.

No dudes en buscarme
donde haya algún follón,
pues donde Dios no existe
allí reino yo.

"Alante" en la avenida
o en el callejón,
donde tú más cameles
te espero yo.

Oh Jim, oh Jim, oh Jim.

No dudes en buscarme
donde haya algún follón, nena,
pues donde Dios no existe
allí reino yo.

Si tu mamá supiese, nena,
dónde has de besarme
cuando tú quieres verme
a mi sonreír... ja.

Oh Jim, oh Jim, Oh Jim.

Jim Dinamita soy yo,
voy a robarte la amante.
Jim Dinamita soy yo,
y soy mala compañía.
Jim Dinamita soy yo,
yo no soy buen amigo.
Jim Dinamita soy yo,
Jim Dinamita...

(“Jim Dinamita”. Burning.)²¹²

Más sexy, con un poco de insinuación;
Más sexy, si en mi moto quieres subir;
Más sexy, desabróchate otro botón;
Más sexy, que no se te olvide que
puedes ser sexy como el rock and roll.

(“Más sexy”. Coz)²¹³

Hey, Madrid te odio,
pero qué le voy a hacer.
No puedo dejarte
y quedarme sin mujer.
Tendrás que sentir las caricias
de Madrid sobre tu piel,
y escribir con tu sangre
Madrid eres mi mujer.

(“Madrid”. Burning)

²¹² Esta canción inspiró además una historieta a modo de cómic, obra del artista gráfico Ceesepe, que publicó en sus páginas la revista *Disco Expres* (ver *Disco Expres*. 13-V-1977).

²¹³ Coz, *Más Sexy*. Epic/CBS, 84438. 1980. Aunque el disco se editara en 1980 (fuera por lo tanto del período que se está tratando en este capítulo), el grupo fue fundado en 1974, y los temas que conforman dicho trabajo se compusieron entre 1978 y 1979.

Incluso en lo referente a su estética, ambas corrientes difieren: los que siguen la línea del *underground* también heredan elementos del hippismo, como el pelo largo, combinándolos con una forma de vestir muy urbana y despreocupada (camiseta, pantalones tejanos y zapatillas de deporte principalmente); los segundos cultivan una imagen que, al igual que su actitud, rescata el espíritu rockero americano de los cincuenta, alejándose así de la influencia hippie, y más preocupados por su indumentaria, que incluía chaquetas de cuero, botas e incluso camisas. No deja de llamar la atención que, con el paso de los años, aquéllos evolucionaran hacia un rock más duro y hacia el heavy metal, mientras que éstos, a priori más centrados en ofrecer una imagen de rebeldía, lo hicieran en sentido inverso, evolucionando hacia un pop-rock de corte mucho más comercial.²¹⁴

Tanto si se trata de canciones de protesta como si se trata de ensalzar las virtudes de la vida en la ciudad, los grupos de rock urbano reciben una de sus mayores influencias de la poesía de la posguerra, especialmente de la poesía social, de la poesía del denominado Grupo del 50, y de los poetas novísimos. De este modo, y pese a la dureza que podían llegar a alcanzar algunos de los temas tratados, cuidan las formas en su escritura, utilizando todos los recursos a su alcance. Los conocimientos acerca del uso del castellano, de figuras lingüísticas, de literatura, mitología, artes plásticas e incluso cultura popular, en combinación con los contenidos sociales y las vivencias personales, fueron herramientas muy útiles para el desarrollo de los argumentos de las canciones, mostrando al mismo tiempo que la nueva generación de músicos de rock, pese a moverse en una prácticamente obligada cuasi marginalidad, tenían una cultura sólida como base. A este respecto cabe destacar al grupo Asfalto, cuyas letras elegantes no dejaban de contener duras críticas al sistema, a la vez que reflejan todas estas influencias y recursos:

Si el Capitán Trueno pudiera venir
nuestras cadenas saltarían en mil,
de él aprendimos que el bueno es el mejor,
aunque al pasar el tiempo comprendemos que no.

Si el Capitán Trueno pudiera venir
nuestras cadenas saltarían en mil,
monstruos gigantes, princesas encantadas,
el malo siempre palma, la chica se salva.

Ven, Capitán Trueno,
haz que gane el bueno.
Ven, Capitán Trueno,
haz que gane el bueno.
Ven, Capitán Trueno,
que el mundo está al revés.

A bordo de su barco subiríamos tú y yo,
perseguidos por los años desde que él nos dejó,
en océanos de tebeo y con espadas de papel
haríamos a los piratas retroceder.

²¹⁴ Entendiendo la comercialidad en términos de adaptación a las condiciones de los *mass media* y de integración en sus canales de difusión, y no en términos de ventas de discos.

Ven, Capitán Trueno,
 haz que gane el bueno.
 Ven, Capitán Trueno,
 haz que gane el bueno.
 Ven, Capitán Trueno,
 que el mundo está al revés.

(Asfalto. “Capitán Trueno”)

Bien abrigado llegaba al colegio.
 1960, hace poco tiempo,
 formados frente a una cruz
 y a ciertos retratos,
 entre bostezo y bostezo
 gloriosos himnos pesados.

Despertamos en pupitres de dos en dos,
 aún recuerdo el estrecho bigote de Don Ramón
 y la estufa de carbón frente al profesor,
 la dichosa estufa que no calienta ni a Dios.

Suena el timbre, ¡al fin!
 Bocadillo, recreo, evasión,
 una tortura más antes del juego:
 la leche en polvo y el queso americano.

Sales tú, y el gordo después;
 te cambio los cromos, te juego al tacón.
 Sales tú, la ligo yo;
 apuremos el tiempo que ya nos meten dentro.

Dos horas de catecismo
 y en mayo la comunión
 la letra con sangre entra, otro capón!
 Tarea para mañana, puesto el abrigo,
 otra copla a los del cuadro
 y hasta mañana, Don Ramón.

Ahora tú qué pensarás,
 si cuanto más me oprimían más amé la libertad.
 Es a ti a quien canto hoy,
 enseña a tu hijo a amar la libertad.

(“Días de escuela”. Asfalto)

Otra de las características del rock urbano es el empleo del denominado lenguaje *cheli*, *pasota* o *chulo*, muy propio de la ciudad de Madrid. Desde finales de la década, cuando el género adquiere más relevancia y comienzan a editarse los primeros discos de los grupos adscritos al mismo, los vocablos procedentes del lenguaje cheli proliferan en sus letras, confiriendo a las canciones una mayor identificación con el lenguaje de los barrios.

Para Manuel Casado Velarde, doctor en Filología Moderna y especialista en lenguajes marginales,

el lenguaje “pasota” es una manifestación lingüística de la España actual que se ha asentado, sobre todo, en un ambiente estudiantil universitario, entre personas en su mayoría de extracción y educación burguesas, con un trasfondo ideológico anarquizante y contracultural, que tiene como manifestación el recurso a términos calós, a vocabulario del mundo de la droga, al lenguaje del hampa, al de la marginación y a otros términos argóticos estudiantiles [...] Está constituido por diversos vocablos de hablas marginales. Entre éstas hay que señalar los gitanismos con elementos procedentes del caló (menda, camelo, cheli, chingado, jai, parné, pirado...); la jerga de la delincuencia (chorizo, papela, trena, birlar, levantar) y los vulgarismos (apoquinar, cachondada, tela, escogorciarse, mismamente...). Además de la pobreza léxica debido a una especie de pereza mental, que se exterioriza en el uso de palabras-comodín (tendencia a la sufijación nominal en “ata” y “amen”, como bocata, cubata, tetamen, musulmen) y, sobre todo, la utilización por antonomasia de la palabra “pasar”, el lenguaje “pasota” posee una clara connotación; es normalmente vehículo de una ideología contracultural, anarquista y underground, propia de un determinado grupo estudiantil.²¹⁵

Aunque Manuel Casado lo atribuye fundamentalmente al ambiente estudiantil, lo cierto es que en los barrios marginales, donde en muchos casos la educación académica se limitaba a la Enseñanza General Básica (o, anteriormente, a la enseñanza obligatoria), ya se utilizaba de forma cotidiana. En los ambientes de clase media-alta se terminó utilizando como reacción frente a la cultura oficial por parte de un sector de la juventud que reivindicaba un sitio en el nuevo orden social, especialmente tras la caída de la Dictadura. Se podría decir que es un triunfo de esa recuperación del barrio como generador de cultura; de esa cultura de barrio, que poco a poco fue llegando hasta otras zonas de la ciudad que hasta ahora estaban separadas por una barrera socio-cultural muy marcada. Sin embargo, y al contrario de lo que se podría pensar, la aparición del lenguaje cheli no es un fenómeno propio de finales del siglo XX, pudiéndose encontrar antecedentes ya en el Madrid del siglo XIX, donde “en vez de influir las clases abstractas (intelectuales, burguesas) sobre el chulo doméstico madrileño, acaeció el caso increíble de que fuese el chulo quien daba el tono a la vida madrileña, imponiendo hasta su léxico”.²¹⁶

En su creación y difusión intervienen muchos factores y agentes diferentes. En su origen hay una componente lingüística sociocultural, a la que hay que añadir la influencia de la jerga marginal. Posteriormente, las relaciones entre emisor y receptor juegan un papel importante, introduciendo snobismos, adoptando (y adaptando) extranjerismos, distorsionando vocablos ya existentes (u originando otros a través del empleo del lenguaje coloquial) e incluso asignando nuevos significados a términos caídos en desuso con el paso del tiempo. En este sentido, se puede establecer un claro paralelismo con los escritores englobados dentro del postismo, cuyo uso del lenguaje incluía la invención de nuevas palabras, la utilización de otras ya existentes desvirtuándolas y asignándoles nuevos significados, la adopción de extranjerismos y la introducción de modismos. Al igual que entonces, una buena parte de este remozado lenguaje *chulo* surge gracias a una actitud de cambio, y al sentimiento de necesidad de crear una nueva forma de expresión que, aprovechando los elementos válidos de etapas

²¹⁵ Ver Beumont, José F. “El lenguaje ‘pasota’ busca recursos en el mundo de la marginación urbana”. En *El País*. 9-III-1979.

²¹⁶ Ortega y Gasset, en Beumont, José F. *Op. Cit.*

anteriores, sea capaz de renovarlos, abriendo al mismo tiempo la puerta a una nueva fase. Como apunta Francisco Umbral, “un nuevo argot no es sólo la invención o refundición de palabras, sino el instinto necesario para salvar las que vienen del pasado y son dignas de salvarse, que no lo son todas, ni mucho menos”²¹⁷. Los medios de comunicación van a ser una fuente primordial de creación y difusión, gracias a la influencia que ejercen sobre la sociedad. Especial protagonismo tendrá la prensa marginal, que en muchas ocasiones se identifica con sus consumidores a través de la utilización del lenguaje coloquial, en el que los vocablos *pasotas* se emplean con absoluta normalidad. Pero no se puede afirmar que la prensa marginal sea la única fuente de terminología cheli en los medios de comunicación o en el ámbito de la cultura: autores como Francisco Umbral o Forges utilizan el cheli en numerosas obras, tanto en publicaciones personales como a través de artículos o viñetas en la prensa generalista.²¹⁸

Hay que dejar claro que el lenguaje cheli no procede ni es de uso exclusivo del rock urbano; ni siquiera se puede decir que se prodigue más en este género que en otros, como el punk (que emplea un lenguaje agresivo, coloquial y en muchas ocasiones soez, y en el que no faltan expresiones propias de ambientes marginales). Incluso estuvo más generalizado, ya entrados los años ochenta, entre los grupos de la *movida* (vocablo ya de por sí perteneciente al lenguaje cheli), la prensa marginal y el mundo de los cómix, aunque en cualquier caso es de justicia señalarlo por tratarse de uno de los primeros ejemplos aparecidos dentro de la música española. Especial incidencia tendrá en la versión del rock urbano que tiende hacia la figura del antihéroe arrogante, del rockero chulo y pasota, como evidencian las letras, por ejemplo, del primer disco de Burning²¹⁹:

Mi chica no quiso cruzar la frontera conmigo
diciéndome que eso era para su marido.
De pronto me vi enterrar vivo.
Hey, nena, lo necesito.

Te voy a **zurrar nena**,
para que no seas aburrida.
Te voy a **zurrar nena**,
para que seas más divertida.

(“Hey Nena”. Burning)

²¹⁷ Umbral, Francisco. “Papeletas para un diccionario cheli”. En *El País*. 28-VII-1978.

²¹⁸ Incluso Francisco Umbral llegó a publicar, ya en la década de los ochenta, un *Diccionario Cheli* (ver Umbral, Francisco. *Diccionario Cheli*. Madrid: Grijalbo, 1983).

²¹⁹ Burning, *Madrid*. Ocre, BOL-004. 1978.

Jim dinamita soy yo
y voy hacerte un **coco**,
y **chulearte** la **piba**
por el morro.

[...]

A una **guiri** violé
al salir del **talego**,
y me llenó de **plata**
por todo ello.

(“Jim Dinamita”. Burning)

Tendrás que verla vestirse
por las noches para salir
y **hacerse la calle...**

(“Madrid”. Burning)

Pero no sólo se encuentran términos y frases cheli aquí, puesto que en la otra vertiente también existen buenos ejemplos de cómo su empleo se generalizó dentro de la música popular, y en este caso dentro del rock urbano:

Ahora **mola** el Rock and Roll,
me va la marcha;
enchufa el exprimidor,
es una ganga.
Ha llegado el descontrol,
hay que aprovecharse,
mete uno y saca diez,
mira que **farde**.

Me he clavado un alfiler
en el **pescuezo**,
me he juntado con los punks,
soy un moderno;
ahora me **meo** en el metro,
nada me importa,
y le pego hasta a mi padre,
soy un **pasota**.

(“El oportunista”. Leño)

No hagas caso a esta canción,
pues todo es mentira.
Lo que falta es un buen bidón
de aire puro y natural,
y de cerveza,
de tocino y de salchichón,
leña seca y carbón,
una **menda** y un colchón.

(“Este Madrid”. Leño)

Echamos nuestros polvos,
nos ponemos muy bien,
y a nadie molestamos,
como debe de ser.

(“Como debe de ser”. Leño)

A la salida del **curro**,
a la academia nocturna
a aprender el inglés,
que es de gran porvenir;
y si tu padre no lo hizo, tú sí.

(“Mis amigos dónde estarán”. Topo)

Mary **la Friki** era una **tía legal**,
pero el desempleo la obligó a **putear**.
Un día La Ley la mandó **enchironar**
diciendo que era un peligro social.

[...]

El hippie **se lo hizo de pasar** el maná
y nunca estafaba al que quisiera comprar.
Un día la Ley le mandó **enchironar**
diciendo que era un peligro social.

(“Social Peligrosidad”. Cucharada)

El empleo del lenguaje *pasota* responde a la necesidad de la juventud de finales de los setenta de reconocerse y reafirmarse como un segmento sociocultural con identidad propia, independiente de la cultura de sus padres y enfrentado a los valores defendidos por el Régimen durante los últimos cuarenta años; y como tal necesita una serie de elementos diferenciadores que apoyen esa reivindicación. La creación y utilización de una jerga propia, abierta a la modernización y a la influencia de las modas procedentes de Europa, no es sino uno de esos elementos que, unido a otros como la adopción de una estética rupturista, fortalecen el espíritu colectivo que caracterizó el rock de finales de los setenta, pese a su posterior fragmentación en diversos subgéneros y a su evolución por caminos separados. Tanto el rock urbano como el rock duro en general, el punk e incluso la *nueva ola* coincidieron en dicha necesidad de diferenciación, utilizando los mismos recursos para conseguir el objetivo, aunque cada uno lo hiciera de un modo distinto.

En el plano musical, el rock urbano presenta una separación evidente con respecto al rock progresivo, así como con respecto a sus derivados catalán y andaluz. Lo más llamativo será la reducción drástica de la duración de las canciones, pasando a ocupar un tiempo que oscilará entre los tres y los seis minutos por tema. Ello será posible gracias a la disminución de los pasajes y desarrollos instrumentales propios de la progresía, derivando en un estilo mucho más asequible para el público en general, que ya no requerirá de conocimientos musicales para poder apreciar la obra en toda su plenitud. En ella, la parte vocal adquiere una nueva dimensión mucho más preponderante, recuperando el formato de canción dividido en estrofas y estribillos que se había diluido en el período de auge del *underground*. Ello trajo implícitas dos consecuencias importantes: por un lado, al tener una estructura más ordenada y secuencial, el público podía memorizar mejor las letras, lo que contribuía a una mayor comprensión de las mismas y a una mejor difusión a través de la tradición oral; por el otro, las canciones adquirieron un formato más comercial, de modo que las compañías discográficas y los medios de comunicación retomaron su interés por un género que se había tornado más asequible en el momento de presentar un producto final.²²⁰

El sonido será otro de los elementos a tener en cuenta, ya que se hace más áspero, con un empleo más frecuente de la distorsión. El cambio de miras desde el virtuosismo instrumental hacia el mensaje contenido en las letras, trajo consigo una menor limpieza tímbrica compensada con un mayor volumen. Ya no importaba que se apreciara perfectamente cada una de las notas musicales, sino el conjunto en sí mismo; un conjunto dotado de una potencia sonora relevante que reflejara ese cambio de actitud, esa agresividad necesaria para portar un mensaje de rechazo hacia lo que venía de la oficialidad. Y todo ello en un compás más sencillo que aportara sensación de aplomo y de tener las ideas claras, huyendo de la improvisación, de florituras innecesarias y de cualquier sensación de fiesta: el compás de 4/4, habitual del rock anglosajón en el que se miraban los grupos nacionales, evitando así la experimentación del rock progresivo, del laietano y del andaluz, con sus compases compuestos que sugieren inestabilidad musical, o los compases ternarios propios de las danzas y aires festivos.

²²⁰ Un producto más asequible en cuanto a formato, pues el contenido de las letras iba a endurecer su mensaje, haciendo que éstas resultaran incómodas aún para ciertos sectores socio-políticos, y por lo tanto para los medios de comunicación encargados de darlo a conocer.

Ello no significaba tener que perder de vista el aspecto técnico del campo instrumental. De hecho, los músicos de rock urbano se podían considerar profesionales: curtidos o influenciados por la generación anterior, cuidaban bien los arreglos de las canciones, y conocían y dominaban los instrumentos, haciendo gala de su destreza en los pasajes en los que la voz quedaba en silencio. Pero a diferencia de éstos, no utilizaban la improvisación como un recurso habitual. En su lugar, cada sección estaba planteada y estudiada desde el mismo momento del proceso compositivo. Durante el resto del tiempo tampoco se limitaban a servir de mero acompañamiento para el vocalista, sino que, siguiendo la misma línea que en el rock progresivo, las guitarras hacen las veces de segundas voces, planteando durante una buena parte del cronometraje de los temas un entramado armónico más horizontal que vertical.²²¹

Esta forma de entender el rock supuso un anticipo de lo que pocos años más tarde iba a ser el heavy metal, y en este contexto vieron la luz una serie de bandas que influenciaron a las que, entrando ya en los años ochenta, se convertirían en pioneras de dicho estilo. Los mejores ejemplos de ello serían Coz (de cuya escisión saldría Barón Rojo) y Ñu (de la cual ya se había separado Rosendo Mercado dando lugar a Leño, y que por otro lado siguió su carrera de la mano de José Carlos Molina como uno de los grupos abanderados del heavy metal nacional).

El primer documento sonoro de esta etapa se halla en el Lp colectivo mencionado líneas atrás titulado *¡¡Viva el rollo!!*, que incluía temas de Moon, Burning, Volumen, Indiana, Tílburi y Mariscal Romero. Fue gestado entre los programas *Musicolandia* y *Mariscal Romero Show*, ambos dirigidos por Vicente Mariscal Romero, y fue ideado por éste y Gonzalo García Pelayo. Se trataba de plasmar la música de “los grupos que más venían sonando en el programa y actuando en la discoteca M&M. Madrid hervía de grupos rockeros y la cosa cuajó bajo el título con que empezábamos los conciertos en directo”²²². La portada fue ideada por Carlos Juan Casado, y recogía de forma gráfica el sentimiento y las ganas de libertad de una nueva generación: una pintada en una pared con el título del álbum a modo de proclama libertaria, y en donde además se ha tachado un cartel con la imagen de un pianista, reflejo del rechazo a la cultura “oficial” y de la ruptura planteada por el rock. Todos los temas estaban cantados en inglés a excepción de “La cochambre”, de Tílburi, compuesto a raíz del festival *Quince horas de música pop Ciudad de Burgos*²²³. En palabras del propio Mariscal, “cantaban todos en inglés, porque estamos en la Dictadura y no se podían decir las letras del Heavy Metal o del Rock Progresivo, que también tenían su carga social. Han tenido y la tienen. Pero no se

²²¹ Esta será una de las características musicales que mejor definirán el rock duro frente a otros estilos como el pop o el punk, en los que la instrumentación sirve de mero acompañamiento para la línea vocal. En ellos la armonía será completamente vertical. El punk guardará ciertas similitudes con el rock duro en cuanto a una sonoridad áspera y distorsionada, pero no en cuanto a estructura musical. Este es el motivo por el que la exigencia técnica será radicalmente distinta, y por el que los grupos de pop y de punk proliferaron en gran medida durante estos años: saber tocar no era un requisito indispensable para muchos de ellos.

²²² Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 39.

²²³ En la carpeta interior del Lp se rendía un homenaje al festival, con fotos y fragmentos de la portada de *La Voz de Castilla*, y la canción de Tílburi se incluyó para reforzar dicho homenaje en la grabación sonora.

podían cantar, porque el dictador aún vivía”²²⁴. La edición de este álbum no pasó inadvertida para la prensa y los críticos musicales, que se hicieron eco. Diego Manrique, por ejemplo, le dedicó las siguientes líneas:

Excepcional documento del rock hecho en los barrios de Madrid, un disco cachondo que captura el ambiente rockero de la capital del reino, con interpretaciones de Burning, Volumen, The Moon, Indiana, Tílburi, Mariscal Romero y algún que otro espontáneo. Versiones y temas propios, casi todo de primera categoría. Recibido con una inexplicable frialdad, el proyecto de presentar en vinilo los grupos madrileños quedó frustrado, aunque hay rumores de que la idea continuará en 1977 con otros protagonistas y un sello diferente.²²⁵

Hay que tener en cuenta que Diego Manrique publicó esta opinión en el año 1977, cuando aún el *rollo* estaba dando sus primeros pasos. Aunque afirme que el disco se recibió con “una inexplicable frialdad”, lo cierto es que el tiempo lo fue poniendo en su sitio, y poco a poco se le fue considerado como la pieza fundamental que es para la historia del rock español, en un momento de gran incertidumbre política y cultural. De todas maneras, también aquí hay opiniones encontradas, ya que Vicente Romero recuerda su acogida de una forma totalmente opuesta: “La repercusión de ¡¡Viva el Rollo!! fue enorme; no sólo en los medios *underground*, sino también en los diarios y revistas más populares se hicieron eco de aquella explosiva revelación de lo que se hacía en los barrios”²²⁶. La realidad es que la edición del álbum fue bien acogida, pero entendiéndolo siempre dentro del ámbito relativo a todo lo que suponía un producto procedente del rock (medios especializados y algunos de carácter más generalista de tirada media).

Efectivamente, el proyecto al que se refiere Manrique quedó frustrado debido al incumplimiento de las condiciones por parte de la compañía, que había prometido grabar un single a cada uno de los participantes en el disco. El vacío generado por dicha falta de continuidad supuso el tiempo necesario para la puesta en marcha del que sería uno de los grandes retos del Mariscal Romero: crear un sello discográfico dirigido a grabar exclusivamente a grupos de rock. Se planteó el proyecto a la compañía Zafiro, que aceptó la idea de hacer un sello subsidiario, dando luz verde para el nacimiento de Chapa Discos; etiqueta fundamental de aquí en adelante, pues bajo la misma aparecerían un gran número de las bandas de hard rock y de heavy metal desde 1977 hasta mediados de los años ochenta, fecha en que será reabsorbido de nuevo por Zafiro.

Ya con el sello Chapa se hicieron 3 secuelas: *Rock del Manzanares. Viva el Rollo, Vol. II* (Chapa Discos, HS-35004. 1978), *Visca el Rollo! Vol. 3: Rock del Llobregat* (Chapa Discos, HS-35018. 1979) y *Viva el Rollo, vol. 4: Rock mesetario* (Chapa Discos, HS-35035.1980). Las bandas incluidas en los Lp's se comprometían a dar preferencia a la compañía en el caso de grabar un disco, y Chapa se comprometía a editar un single a cada una de ellas con el tema incluido en el álbum. El primero de estos Lp's, con grupos madrileños, seguía la misma línea del primer ¡¡Viva el Rollo!!. La portada fue diseñada

²²⁴ Ver Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes*. Madrid: SGAE, 2005. p. 379.

²²⁵ Manrique, Diego A. *De qué va el rock macarra*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1977. p. 79.

²²⁶ Ver Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 262.

por El Pejo, un artista perteneciente a una comuna de artistas denominada *La Cochu*²²⁷, por un precio de veinticinco mil pesetas, reafirmando el espíritu colectivista del mismo, y la repercusión “fue total en los medios”, según su creador²²⁸. El segundo fue un intento de repetir la experiencia con grupos del área de Barcelona, pero el resultado fue completamente opuesto, para incertidumbre del sello:

¿Por qué este disco no alcanzó ni la centésima parte de repercusión de su homónimo madrileño, *Rock del Manzanares*? Todo se había hecho igual, eligiendo los grupos que podrían tener alguna repercusión en sus barriadas. Se editaron singles de cada uno. En definitiva, la compañía hizo el mismo trabajo de la experiencia madrileña y no pasó absolutamente nada. De hecho, al cabo de muy poco tiempo, de las bandas incluidas ya no se sabía absolutamente nada. Muy triste para el rock catalán.²²⁹

La respuesta está en la idiosincrasia del rock urbano y de las propias ciudades: mientras el *underground* se había desarrollado especialmente en Barcelona, una ciudad más abierta y permeable a las influencias europeas, en Madrid el *underground* había sido aún más *underground* en un sentido literal, mucho menos permeable a lo foráneo, y más centrado en las circunstancias de los barrios obreros. El rock urbano nació y se desarrolló en los barrios de la capital, y sus grupos aglutinaban a un mayor número de seguidores que las bandas catalanas del mismo estilo. Además, en Cataluña existía ese sentimiento nacionalista que llevó a la aparición del rock laietano, de forma que allí el rock urbano, tal y como estaba concebido en Madrid, no contaba con suficiente respaldo (aunque no hay que desdeñar algunos casos, como el de La Banda Trapera del Río, representante del primer punk rock español, cuya cercanía con el rock urbano y repercusión en el ámbito nacional fue considerable, equiparándose prácticamente a la de grupos como Burning, una de las cabezas visibles del movimiento). Incluso la portada, diseñada por José María Albanell (director de la revista *Disco Expres*), dejaba entrever las diferencias entre las tendencias artísticas de ambas ciudades: más cosmopolita y modernista, cercana al pop-art, en el caso de Barcelona, y mucho más urbana y *underground* en el caso de Madrid (perfectamente plasmada en la portada que El Pejo diseñó para el *Rock del Manzanares*). El tercero de los discos salió de nuevo, después de la experiencia, con grupos de Madrid, aunque en este caso la repercusión tampoco fue la esperada. Los tiempos habían cambiado, y el contenido reflejaba un elenco más amplio de bandas de rock, aunque menos centrado en el rock duro y el rock urbano propiamente dicho (entre ellas, por ejemplo, Paracelso y Los Elegantes, muy alejadas ya del estilo de otros grupos como Leño, Cucharada o Burning).

Si el rock andaluz no puede entenderse sin Gonzalo García Pelayo ni el sello Gong, el *rollo*, el rock urbano y el heavy metal nacional no podrían entenderse sin Mariscal Romero ni Chapa Discos²³⁰. Entre 1977 y 1979 pasaron por sus estudios, para

²²⁷ Abreviatura de *Laboratorios Colectivos CHUeca*.

²²⁸ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p.39.

²²⁹ *Ibíd.* p. 45.

²³⁰ El nombre original del sello iba a ser, en realidad, *Caña*, pero se descartó (en palabras de Vicente Romero) “por su similitud con la prenda femenina, el cana”. (*Ibíd.* p. 8).

plasmar sus primeros trabajos discográficos, un buen número de bandas que se antojan fundamentales para entender la gestación del primer heavy metal nacional. Asfalto, Bloque, Moris, Tarántula, Ñu, Topo, Leño, Borne, Cucharada, Crack, Tapiman, Mermelada, Mezquita y Mediterráneo se unieron a otras que sólo llegaron a editar algún single, como Moon, Araxes II, Unión Pacific (germen de Obús), Red Box (anteriormente Madrid 20, cambió su nombre por el de la marca de pantalones vaqueros Red Box, que financió la grabación. Fue el otro grupo seminal de Obús), Kaka de Luxe (artífices de la denominada *movida* y nada que ver con el *rollo*), Hot Panotxa, La B.E.P.S., Fruint, Mortimer o Cráter, amén de todos los grupos que incluyeron algún tema en los discos colectivos y en los recopilatorios editados por el sello. Además de la reencarnación de Tapiman, artífice de la primera progresía catalana, Chapa Discos también rescató temas inéditos de la última formación de Smash (junto a Manuel Molina), el pionero del *underground* sevillano, en un ejercicio de interés, investigación y profesionalidad. De esta forma, en su catálogo se encuentra una diversidad estilística llamativa, en la que hay rock urbano, rock progresivo, rock valenciano, catalán e incluso pop y flamenco²³¹. Esta variedad sería un fiel reflejo del momento que vivía la cultura española tras el fin de la Dictadura, en el que conviven varios géneros a modo de puente generacional. Por un lado el *underground* y su rock progresivo, cuyo camino llegaba a su fin; por otro lado el rock duro y el rock urbano, frutos de la evolución de aquél; el rock valenciano y el nuevo rock procedente de Cataluña, con sus particulares características socio-culturales; e incluso el pop de la *nueva ola*, estilo emergente centrado en las influencias pop y punk procedentes de Londres. De entre todas las reseñas en la prensa del nacimiento y los primeros lanzamientos del sello Chapa, se puede resaltar alguna interesante como la siguiente:

En el área del rock hispánico -más concretamente mesetario- se presentan ahora los conjuntos Bloque y Asfalto, de “Chapa Discos”. Bloque, el primero de ellos, cultiva un rock vigoroso, mimético y machacón, con planteamientos técnicamente resueltos pero escasos de originalidad, tanto en lo conceptual como en lo expositivo. Y haciendo equilibrios sobre el riesgo de confundir el “hard” con el “heavy”, es decir, lo “duro” con lo “pesado”. El otro conjunto, “Asfalto”, cultiva una parcela estética muy próxima, con modos y herramientas muy parecidos, y con resultados generalmente menos “hard” y más flexibles, más desenvueltos y más transparentes.²³²

La reseña, publicada en el diario *La Vanguardia*, llama la atención por varios motivos interesantes desde un punto de vista musicológico. En primer lugar, por su particular enfoque geográfico: el rotativo es catalán, y el autor, Alberto Mallofre, alude al rock de Bloque y Asfalto como *rock mesetario*, una etiqueta que se utilizaría para referirse al rock procedente de Madrid (la mejor muestra de esta afirmación se puede encontrar en el título y el contenido del Lp *Viva el Rollo. Vol. 4. Rock Mesetario -1980-*, mencionado anteriormente). Sin embargo hay que tomar esta catalogación con cuidado, ya que no concierne exclusivamente al rock urbano; ni siquiera necesariamente a los grupos madrileños, sino al *rollo* en general, incluyendo también a todos aquellos que,

²³¹ La tercera referencia del sello Chapa es la que corresponde al disco *Vanguardia y pureza del flamenco* (Chapa Discos, HS-35.003. 1978), en el que por una cara se encontraban los temas rescatados de Smash, y por la otra cara una selección de temas del cantaor Agujetas con Manolo Sanlúcar.

²³² Mallofre, Alberto. “Concierto, ‘pop-glamour’, jazz, rock-alemán, rock-meseta, canción portuguesa y folk valenciano”. En *La Vanguardia*. 2-IV-1978. p. 56.

procedentes de fuera, buscaron fortuna en la capital editando allí sus discos (no en vano Bloque era de Torrelavega, Cantabria). Este enfoque catalán tiene así mismo su importancia en otro detalle: el tratamiento que da al estilo de Bloque, “un rock vigoroso, mimético y machacón, con planteamientos técnicamente resueltos pero escasos de originalidad, tanto en lo conceptual como en lo expositivo”, en una clara referencia y comparación con el *underground* catalán de principios de década. Lo cierto es que Bloque practicaba un rock progresivo heredero directo del *underground*, cuyos máximos exponentes fueron bandas catalanas como Máquina! De ahí que al autor del artículo no le parezca un planteamiento novedoso. Sin embargo, no está tan familiarizado con el rock duro madrileño, del que también heredó parte de su sonido, llevándole a criticar esta influencia. Este hecho lleva al punto más interesante de la reseña, cuando dice que corren “el riesgo de confundir el ‘hard’ con el ‘heavy’, es decir, lo ‘duro’ con lo ‘pesado’”. Será una de las primeras veces que se mencione en la prensa española el vocablo “heavy” para referirse a una forma de hacer rock por parte de un grupo nacional. ¿Significa esto que Bloque ya hacían heavy metal y, por tanto, que el heavy metal ya había comenzado a practicarse en España? No, pero sí aclara que, al igual que en el caso del hard rock, ya se tenía constancia de su existencia fuera del país, que ya se conocían los primeros grupos internacionales, y por lo tanto que éstos ya ejercían su influencia sobre los músicos de rock españoles.

La gran aportación de Chapa Discos a la historia del rock nacional versa, por lo tanto, sobre dos pilares fundamentales: por un lado, fue un sello creado ex profeso para editar el material de los grupos de rock que conformaban la escena del *rollo* (aunque lo cierto es que no sólo se limitó a ello, sino que también se buscó “configurar un mapa musical de todas las regiones donde nuestro rock nacional estuviese formándose su propia personalidad”²³³), y por otro lado hizo una apuesta firme por la lengua castellana. Este hecho cobra una importancia capital si se tiene en cuenta la particularidad de la cultura española, pasada desde hacía ya muchos años por el tamiz de la censura franquista, que llevó a la gran mayoría de grupos de rock a abrazar el inglés como maniobra para eludir dicho filtro. Con la muerte del dictador hubo un intento de recuperar el idioma natal, hasta ahora reservado a los cantantes de pop y de música ligera aceptados y promovidos por el Régimen, en un ejercicio contracultural de reivindicación del derecho básico a la libertad de expresión. Además, dentro de este contexto, la apuesta de Chapa fue también arriesgada con respecto a las emisoras de radio, que preferían emitir rock en inglés antes que a los grupos autóctonos.²³⁴

²³³ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p.39. Según Vicente Romero, existía cierta preocupación por parte de los críticos acerca del posible *madrileñismo* del sello, así que su idea para rebatirles fue la de buscar grupos que mostraran en sus composiciones algún rasgo que les confiriera cierto toque nacionalista (o lo que es lo mismo, grupos pertenecientes a escenas de marcado carácter local, como por ejemplo el caso de Mezquita en el rock andaluz, o Tarántula dentro del rock valenciano o mediterráneo).

²³⁴ En este sentido la situación política de España tuvo mucho que ver, ya que la censura no sólo se aplicaba a los grupos y artistas, teniendo que responder los medios de comunicación del contenido de su programación. Algunos incluso llegaron a contar con censores propios, para evitar cualquier tipo de situación incómoda frente a las autoridades. El rock, por su naturaleza, era ya de por sí un género subversivo, de forma que emitir únicamente grupos ingleses o americanos era una manera de eludir contenidos comprometedores. Incluso tras la muerte de Franco la censura se aplicó aún durante algunos años, y de ahí que la “lucha” con las emisoras de radio fuera una constante hasta la década de los ochenta.

Volviendo al hilo de lo anterior, el vacío existente entre la edición del primer *¡¡Viva el Rollo!!* y la creación de Chapa Discos es un dato fundamental para estudiar la evolución del género. Aunque pueda parecerlo, no es casualidad que Zafiro se interesara por el rock urbano y diera el visto bueno a la creación de Chapa a lo largo de 1977, dos años después de que vieran la luz los primeros singles de los grupos adscritos al mismo. Este repentino interés responde al estallido en Inglaterra, ese mismo año, de otro estilo que alcanzaría una popularidad y unas connotaciones rupturistas sin precedentes entre la juventud europea, y que se extendió rápidamente por todo el continente: el punk. Tanto fue así que por primera vez un estilo musical se desarrolló en España de forma paralela y contemporánea al resto del mundo occidental, aun cuando los medios para su difusión fueron ciertamente precarios.

El punk surgió como forma de expresión en los barrios obreros de ciudades como Detroit y Nueva York, en Estados Unidos, o Londres, en la Inglaterra industrializada, entre finales de los sesenta y mediados de los setenta, aunque no fue hasta 1977, coincidiendo con el impacto mediático de Sex Pistols, cuando alcanzó el reconocimiento global. El descontento social, el paro, la marginación y las dificultades económicas fueron el caldo de cultivo sobre el que se fundamentaría toda una revolución socio cultural de marcado carácter nihilista, que se manifestaría especialmente en una actitud y una estética agresivas y destructivas, de claro rechazo hacia todo lo que pudiera considerarse integrante del sistema (incluyendo a toda la parte del rock que ya había entrado a formar parte del mercado musical, amparado por las grandes compañías discográficas y por los *mass media*), de lucha frente a cualquier factor de opresión y de defensa a ultranza de las libertades individuales, aunque ello implicara el empleo de la violencia si fuera necesario. Casi se podría decir que se trataba de un movimiento extremista cuyo fin último era la destrucción de todo lo establecido de antemano, y especialmente de aquello que implicara cualquier tipo de control sobre el individuo. Sin embargo, en esta vorágine antisistema y amparado en sus propios principios, la propuesta que ofrecía el punk era precisamente la no creación de un sistema alternativo. No buscaba antecedentes, ni ideas válidas en las que basarse, ni influencias, ni crear tendencia. Ese fue precisamente su valor, como un punto y aparte en la cultura moderna, y más especialmente en el mundo del rock.

Este es el motivo por el que muchos investigadores lo consideran una actitud más que una ideología, y por el que su período de máximo esplendor tuvo una duración de apenas dos años, hasta que la industria discográfica consiguió incorporarlo al mercado, perdiendo de esta manera gran parte de su identidad inicial. Para Mariano Muniesa, una de las voces más autorizadas acerca del tema en España,

el punk rock del 77 no tuvo una ideología en el sentido de inspirarse en una serie de ideas más o menos elaboradas y estructuradas en torno a la consecución de unos objetivos concretos, y ahí es donde puede establecerse su conexión con el anarquismo, el dadaísmo, el letrismo o los situacionistas. Socialmente, el punk se define por una actitud anti-sistema radical, que propugna la idea de libertad individual total, la destrucción del sistema social existente y la destrucción de su cultura en tanto sea un instrumento más de dominio, pero no propone alternativas. El punk destruye por puro impulso, por la pura necesidad de destruir, pero no pretende crear un nuevo estado de cosas, dado que la organización de ese estado de cosas llevaría implícita la autoridad y la coacción, y el punk no reconoce ningún tipo de autoridad, pues propugna la anarquía total, llevada al extremo incluso de ser libre para autodestruirse [...] Hacer las cosas por ti mismo, pensar por uno mismo sin dejarse condicionar por la televisión o los medios de comunicación, despreciar el

consumismo, las modas, y luchar contra toda clase de opresión, coacción o autoridad es la base del punk. En el año 1977, esta mentalidad se llevaría a cabo de manera individualista, espontánea, poco estructurada y quizá por ello fácilmente asimilable o neutralizable.²³⁵

Bandas como MC5, The Stooges o Ramones, desde Estados Unidos, o Sex Pistols, The Damned y The Clash en Inglaterra, se convirtieron en las cabezas visibles de un movimiento que iba a suponer un nuevo enfoque en la concepción del rock, mucho más radical en sus planteamientos, pero al mismo tiempo mucho más sencillo en el plano musical.

La aparición del punk y su llegada a España revitalizó la escena del rock nacional, entendiendo como tal la unión de todos sus factores: grupos, sellos y compañías discográficas, medios de comunicación, canales de distribución, así como un público que, con el final de la Dictadura e inmerso de lleno en el proceso de transición, estaba ávido de nuevas experiencias y nuevas formas de expresión que reflejaran mejor su nuevo estatus de libertad. En respuesta a ello, la influencia del punk se hizo notar de manera significativa en las letras de las canciones de rock urbano, tratando temas cotidianos de una manera cruda, eliminando de sus textos los elementos superfluos, buscando la provocación con asuntos tabúes tales como el sexo explícito, y en muchos casos radicalizando su discurso y su carga social.

Sois unos decrepitos, viejos oligofrénicos.
Se acaba el catecismo, ahora viene el sexo.
Vamos a parir un movimiento sin preservativos
para no abortar hijos mal nacidos.
Lo que habéis creado acaba de estallar.
En todos los barrios de mi gran ciudad,
la mierda, la droga, el sexo a todos asfixiará.

(“Nos gusta cagarnos en la sociedad”. La Banda Trapera del Río)

Padre nuestro, que estás en el gobierno,
santificado sea tu dinero,
venga a nosotros tus elecciones,
hágase tu voluntad, así en el barrio como en La Modelo.

El porro nuestro de cada día dánosle hoy,
y perdónanos nuestras neuras
así como nosotros pagamos a nuestros opresores.
Déjanos caer en la tentación,
más líbranos de aguantarte... joder.

(“Padre Nuestro”. La Banda Trapera del Río)

Considerado por consenso general como el primer grupo español de punk, La Banda Trapera del Río supuso además el mejor ejemplo de cómo este estilo vino a regenerar el panorama del rock a nivel estatal: lejos de Madrid, donde el *rollo* y el rock urbano habían surgido con fuerza, y en una ciudad como Barcelona, donde el rock

²³⁵ Muniesa, Mariano. *Punk Rock. Historia de 30 años de subversión*. Madrid: T&B Editores, 2007. p. 86.

laietano y el rock progresivo copaban la escena, consiguieron despuntar con una propuesta descarada, agresiva, nueva y completamente distinta. No obstante, también son la mejor muestra de que el punk en España se combinó nada más llegar con el rock urbano, alejándose de la vertiente británica, y degenerando en un punk rock que durante la década de los ochenta se convertiría en uno de los géneros con más relevancia en el país.

La Banda Trapera del Río, con sus letras, abrió las puertas a una forma de escribir acorde con lo que se llevaba esperando durante tanto tiempo: la libertad de expresión, desafiando a la otrora temida censura y buscando intencionadamente la provocación a través de los tabúes sociales; algo perfectamente reflejado en los títulos de su primer disco (*La Banda Trapera del Río*. Belter, 2-47.007. 1979), con nombres tan gráficos como “La Regla” (que describe algo tan normal pero a la vez tan tabú como la primera menstruación de una adolescente), “Nacido del polvo de un borracho y del coño de una puta”, “Venid a las cloacas” (que pretende ofrecer una imagen de su barrio), “Nos gusta cagarnos en la sociedad” o “Meditación del Pelos en su paja matinera” (en la que se refiere abiertamente a la masturbación).

El repentino y violento auge del punk provocó que las compañías discográficas se movieran en pos de asegurarse una buena posición ante la nueva situación del mercado, y en España procuraron no quedarse a la zaga, más aún teniendo en cuenta la necesidad de mostrar una imagen de renovación acorde con la nueva situación política de la Transición. Si Zafiro había creado Chapa como sello subsidiario para lanzar los discos de rock urbano, Belter (que durante los años de la Dictadura fue la responsable de editar los trabajos de artistas como Manolo Escobar o Lola Flores)²³⁶ dio el primer paso con el punk, contratando a La Banda Trapera del Río y editando su primer álbum en 1979. Sin embargo, el carácter del contenido de sus letras y de su música provocó la censura de los medios de comunicación, y que la propia compañía retirara su apoyo al disco pese a que su decente nivel de ventas reflejaba el interés del público por el mismo. Algo similar ocurrió en Inglaterra con la discográfica EMI y Sex Pistols, cuya relación acabó bastante deteriorada.

De este modo, se puede asegurar que el punk consiguió que las compañías se fijasen en el rock y en la juventud como un sector importante del mercado; aunque por otro lado contribuyó a engrandecer el estigma del rock que lo situaba como enemigo del *establishment* cultural y, por ende, de la industria y de los circuitos comerciales, alejándolo de sus canales habituales de distribución, y afianzando su papel como vehículo contracultural.

No se puede decir, sin embargo, que el punk llegara a eclipsar en algún modo a toda la escena del *rollo* madrileño. Si bien es cierto que hizo notar su influencia en las letras y en la forma de componer, y que La Banda Trapera del Río marcó un punto de inflexión en el desarrollo del rock nacional, el rock urbano de los grupos de la capital seguía conservando esa concepción romántica de la ciudad, del barrio y de la figura del rockero, teniendo su mejor representación en bandas como Burning, Asfalto, Leño o Topo. Aun así, en Madrid también irrumpió con fuerza el punk rock de la mano de WC?, una formación cuya mejor carta de presentación era la actitud de su cantante, José Ramón Julio Martínez Márquez, *Ramoncín*, más que la música o las letras en sí mismas

²³⁶ Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 152.

(no en vano, su fundador y principal compositor, Jero Ramiro, ha desarrollado posteriormente su carrera como artista en el ámbito del heavy metal, y se autodeclaraba contrario a la actitud del punk).²³⁷

Nacido bajo el nombre de Siracusa, y posteriormente rebautizado como WC?, en su propio concepto como grupo se aunaban, por un lado, las características del rock urbano con otras procedentes del punk, dando como resultado, al igual que ocurriera con La Banda Trapera del Río, otro de los mejores ejemplos de lo que iba a ser el primigenio punk rock español. La actitud, especialmente cuando el vocalista se hizo con las riendas del grupo y cambió toda la formación para convertirla en su banda de acompañamiento²³⁸, fue la base sobre la que se cimentó su carrera; una actitud netamente punk, descarada, ácida y provocadora que se reflejaba en cada una de sus actuaciones en directo, y que ya se dejó entrever cuando cambió su nombre por el de WC? (que en palabras de Ramoncín “era una especie de alegoría en clave de interrogación a propósito de si la ciudad era, en realidad, un pozo de mierda”)²³⁹. En las letras de su primer disco (*Ramoncín y WC?* EMI, 10C062-021454. 1978)²⁴⁰ se pueden encontrar críticas directas y violentas contra el sistema y lo que representaba (la más conocida fue la que le hizo a Adrián Vogel, directivo por entonces de Epic, al que escribió “El rey del pollo frito”, y que al estar cantada en primera persona le granjeó el apodo al propio cantante), e incluso exaltación de la actitud provocadora propia del género:

Mirad mis ojos,
oíd mis pedos,
oled mi mierda y yo...
os pondré una etiqueta,
mi firma en el culo
y os pudriréis en una de mis latas
porque yo soy el rey.

(“El rey del pollo frito”. Ramoncín y WC?)

Ponte las gafas,
ríete de ellos,
méate en la acera,
mastúrbate en el metro,
nadie te verá.
Ríete de ellos.

(“Ponte las gafas”. Ramoncín y WC?)

²³⁷ <www.jeroramiro.com> [consultado el 27-VII-2011].

²³⁸ En otoño de 1977 Jero Ramiro abandona la formación, después de que Ramoncín metiera en la misma al guitarrista argentino Carlos Michelinni, y lo mismo ocurrió con Fernando y Kike Sanz, batería y bajista originales. Poco después el grupo pasa a denominarse oficialmente *Ramoncín y WC*, editando su primer disco con polémica: la autoría de la música de los temas, compuestos por Jero, aparece asignada en los créditos y en los registros respectivos a Carlos Michelinni. Ramoncín le atribuye el error a Eduardo Bort (que confeccionó los créditos) y Salvador Pérez (EMI-Odeón), aunque asegura que el editor firmó un contrato con Jero, pagándole los derechos correspondientes (ver Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 345.). Por el contrario, Jero dice que no recibió nada (Op. Cit. p. 347).

²³⁹ Domínguez, Salvador. Op. Cit. p. 344.

²⁴⁰ En realidad, bajo esta denominación éste sería su único disco: el resto saldrían como álbumes de Ramoncín, ya como artista en solitario.

Aunque también descripciones de personajes, escenas y ambientes muy callejeros (incluyendo esa visión machista del antihéroe local), más propios de la corriente de rock urbano a la que se está haciendo referencia, donde esa actitud punk queda más diluida:

Animal de ojos caídos,
hombre de pelo negro,
mentiroso, suicida y homicida,
naciste en la ciudad
¡oh! Marica de terciopelo.

Marica de terciopelo,
polvoriento sutil y retorcido,
urbanita enamorado, sí,
bocazas de los asfaltos,
chulo de las aceras,
Balzac de segundo orden,
onírico contagioso, sí.
Marica de terciopelo.

(“Marica de terciopelo”.
Ramoncín y WC?)

No conocemos tu nombre,
no sabemos tu sitio,
sólo oímos los quejidos
que salen por tu ventana,
y te llamamos
Loco de la calle larga

[...]

Tu cuerpo estallará contra el suelo,
tu sangre escribirá tu nombre,
la gente te verá caer
y dirá “no es nada,
sólo el loco de nuestra calle,
el loco de la calle larga”.

(“Loco de la calle larga”.
Ramoncín y WC?)

Escucha mujer,
tengo algo que decir:
es el momento
de que pagues mi alquiler.
Te llevas mi energía
amuermas mis viajes,
aprendes mi rollo
y es hora de que pagues por tu hombre.

(“Paga a tu hombre”.
Ramoncín y WC?)

En sus siguientes discos, ya como solista, Ramoncín fue abandonando paulatinamente su componente punk para acercarse en mayor medida al concepto de rock urbano, centrándose más en el contenido de las letras, abandonando esa pose tan radical e integrándose en el género hasta bien entrados los ochenta; especialmente sus dos siguientes trabajos, *Barriobajero* (EMI, 062021600. 1979) y *Arañando la ciudad* (EMI, 130 052. 1981), en los que desde sus títulos hasta los temas incluidos en los mismos son buen reflejo de dicho cambio de orientación. Los casos de La Banda Trapera del Río y de Ramoncín y WC? vienen a ilustrar de una manera bastante gráfica cómo punk y rock urbano coincidieron en el tiempo, y cómo se influyeron mutuamente tras la llegada de aquél a España.

1.2.3 Circuito y medios de comunicación

El circuito de conciertos de rock de la capital tenía su centro neurálgico, desde principios de década, en la sala M&M²⁴¹. Del mismo modo que Zeleste, en Barcelona, fue el escenario desde el que se dieron a conocer muchos de los artistas de rock laietano, M&M se convirtió en un lugar imprescindible para el público rockero de Madrid; una empresa a priori complicada debido principalmente a que su orientación musical estaba más centrada en el pop que en el rock. Y detrás de este cambio estará también Vicente Romero: será a partir de 1971 cuando consiga comenzar a programar conciertos de rock, a raíz de una matinal que él mismo organizó junto a Salvador Arevalillo, disc jockey de la sala, con el grupo Blue Bar, y en la que llenó el recinto. Como él mismo cita,

al día siguiente, el dueño, Javier García, el hombre que hizo el Alphaville²⁴² [...] me ofrece la discoteca. Me dice “Haz lo que quieras”. Yo quería tener un sitio donde se tocara en directo, donde poder traer, como trajimos, a la Premiata²⁴³, a Nico... Fue el local donde empezó todo. Allí empezaron los Burning. Estamos hablando del 73, 74.²⁴⁴

Efectivamente, desde entonces aglutinó buena parte de la escena, y gracias a las diferentes asociaciones que Vicente Romero fue consiguiendo se puede decir que la sala M&M tuvo un peso específico en el lanzamiento y aceptación del rock duro en España. No sólo se programaban conciertos de bandas locales o nacionales, sino que también empezaron a llegar artistas extranjeros de reconocido prestigio que contribuyeron en gran medida a difundir el género entre el público madrileño. Por sus tablas pasaron bandas como Soft Machine, Premiata Forneria Marconi, Nico, Wild Turkey, Geordie, Greenslade, Beggars Opera, Mick Abrahams y otras tantas internacionales, así como representantes del rock patrio de la talla de Triana, Burning, WC? o La Banda Trapera del Río, por citar algunas. Para llegar a tales cotas de éxito, Salvador Arevalillo y Vicente Romero contaron

²⁴¹ Aunque se publicitaba como New M&M Concert Hall, era conocida simplemente como M&M. Estaba situada en la c/ Béjar nº9, esquina con Francisco Silvela, y tenía la parada de metro de Diego de León a pocos metros de la puerta.

²⁴² Aunque en el texto de la entrevista figura literalmente el nombre de Javier García, en realidad se está refiriendo a Javier de Garcillán, fallecido el 10 de agosto de 2007. El cine Alphaville, inaugurado el 26 de noviembre de 1977, fue la primera sala de cine de Madrid donde se proyectaron películas en versión original, los primeros multicines (empezó con dos salas, y posteriormente se añadieron otras dos), en los que se instauraron por primera vez el “día del espectador” y la “sesión golfa”, y uno de los símbolos de la cultura cinematográfica de la capital. Está ubicado en la calle Martín de los Heros nº 14, muy cerca de la Plaza de España. A fecha de redacción de estas líneas han cambiado su nombre por el de Alphaville Golem tras adquirirlos la productora de cine independiente Golem (ver Lucas, Beatriz. “Los cines Alphaville cambian de cara”. En *El País*. Madrid. 24-XI-2005).

²⁴³ Premiata Forneria Marconi, grupo italiano de rock progresivo que alcanzó una gran popularidad en la década de los setenta.

²⁴⁴ Puerto, Tato. “Vicente Mariskal Romero, la entrevista”. En VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 22.

con la colaboración de Carlos Juan Casado, que trabajaba en Ariola. Él nos hacía las gestiones con los grupos extranjeros que empezamos a llevar a M&M. Era asesor y relaciones públicas, no socio. En Barcelona, paralelamente, compartíamos algunos artistas con los promotores Segis y Gay Mercader, y ésa es la explosión del rock de vanguardia en el país.²⁴⁵

Pero el éxito de la programación de conciertos de rock en la discoteca M&M no implicaba necesariamente que ésta hubiera cambiado de orientación. De hecho, las actuaciones de rock solían reservarse para las noches de los viernes y algunas matinales. Jesús Ordovás, al hilo de la primera actuación de Triana en Madrid, escribe lo siguiente: “La actuación tuvo lugar en la Discoteca M&M. El lleno fue absoluto. El Todo Madrid enrollado se dio cita el viernes (día dedicado generalmente a actuaciones de grupos de rock en M&M) para escuchar a este trío andaluz [...]”²⁴⁶. No obstante, y pese a que la programación se reducía a determinados días a la semana, el panorama de salas y locales de rock en Madrid era ciertamente pobre, limitándose prácticamente a M&M, al Cine San Pol (donde también ejercía de promotor Salvador Arevalillo) o a alguna matinal en el Teatro Circo Price. Otro de los protagonistas de aquellos años, el cantante y guitarrista de Burning, Pepe Risi, define la situación del momento del siguiente modo, en un artículo al hilo de la venida a España, en 1990, de The Rolling Stones:

La discoteca “M&M” era la única que ofrecía conciertos de Rock, una música considerada por la opinión pública, de maricones, pendencieros, chulos y algunos adjetivos más, así que cuando había algún concierto Rock, no se podía hacer publicidad, lo que solía ocurrirles a los Stones cuando tocaban en el “Marquee” Londinense.²⁴⁷

Con la llegada de los ochenta la sala desaparece. El 9 de octubre de 1979, en las páginas de anuncios clasificados del diario *ABC*, se podía leer “Se traspasa Discoteca MM. Calle Béjar, número 9”²⁴⁸, poniendo fin a casi una década como pionera en la programación de rock.

Todo este movimiento fue recogido en mayor o menor medida por los medios de comunicación, tanto generalistas como especializados. Con el final en ciernes de la Dictadura, y con la referencia de las revistas de rock más veteranas como *Discóbolo* o *Disco Expres*, fueron apareciendo poco a poco diversas publicaciones encaminadas a dar cobertura a todo el movimiento rockero, tanto nacional como internacional. Entre ellas destacaron *Popular 1* y *Vibraciones*. La primera apareció en 1973 gracias al trabajo de José Luis Martín Frías y Bertha Yebra²⁴⁹, dedicada exclusivamente al rock, y

²⁴⁵ Ver Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock... Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: SGAE, 2002. p. 577.

²⁴⁶ Ordovás, Jesús. “Triana. Un grupo de rock para el 76”. En *Disco Expres*. 27-II-1976. p. 11.

²⁴⁷ Risi, Pepe. “Recuerdos del pelo largo”. En *Music Express*. 1990 (a través de <<http://burningnooficial.site90.net>> [consultado el 30-VII-2011]).

²⁴⁸ Ver *ABC*. 9-X-1979. p. 85. El 17 de enero de 1980 el anuncio aún seguía apareciendo, especificando que tenía 400 metros cuadrados (ver *ABC*. 17-I-1980. p. 64).

²⁴⁹ *Popular 1* será conocida coloquialmente como *El Popu*, y a fecha de redacción de estas líneas aún continúa editándose mensualmente en los kioscos. Actualmente la dirige César Martín, hijo de José Luis y Bertha. Para más información ver <<http://popular1.com>> [consultado el 2-VIII-2011].

con un espíritu completamente *underground*. La segunda vio la luz en octubre de 1974 de la mano del periodista Ángel Casas, y le dedicó su primer número a Frank Zappa y a “la evolución musical de los años setenta”²⁵⁰. Un caso aparte es el de la revista *Star*, nacida también en 1974 de la mano de Producciones Editoriales, con la idea inicial de dar cobertura al mundo del cómic *underground*. Dirigida en un principio por Juan José Fernández, y más tarde por Karmele Marchante, poco a poco fue centrando su atención en el mundo del rock y del punk, convirtiéndose en una publicación de referencia para la contracultura musical, sufriendo varios secuestros de ediciones por parte del Gobierno, así como diversas multas²⁵¹. Publicaron cincuenta y siete números hasta su desaparición en 1980. Aunque las tres revistas nacieron antes de 1975, fue durante la segunda mitad de la década cuando tuvieron mayor auge, haciéndose eco de la explosión de bandas de rock nacionales, así como de la aparición y desarrollo del punk fuera y dentro del país.

Además de éstas, *Disco Expres* continuó editándose hasta 1979²⁵², siendo una de las revistas de cabecera para el público rockero. Especialmente desde mitad de la década, se fue especializando cada vez más en rock, y en sus páginas firmaron artículos nombres tan importantes para el sector como Joaquín Luqui, Jesús Ordovás, Gonzalo García Pelayo o Jordi Sierra i Fabra. Y *AU* dio paso, en mayo de 1975, a la revista *Ozono*, que abriría su espectro para tratar también otros campos de la cultura externos a la música, aunque con el mismo espíritu de su predecesora y manteniendo a gran parte de su equipo²⁵³. Precisamente ese espíritu de apertura le llevó a sufrir la censura del Estado, como bien demuestra la multa que le impusieron en 1977 por su defensa de la homosexualidad, de la autonomía catalana y por sus críticas a la Iglesia. El diario *El País* recogió la noticia en sus páginas:

El Ministerio de Información y Turismo ha impuesto una multa de 50.000 pesetas a la revista de información cultural Ozono, por faltas graves deducibles del contenido de determinados artículos publicados en su número correspondiente a febrero último, artículos que podrían atentar contra las Leyes Fundamentales y contra la moral. Los artículos en cuestión hacían referencia a una supuesta defensa

²⁵⁰ *Vibraciones*. Año 1, Nº 1. Octubre 1974. Este hecho viene a ratificar el gran momento de creatividad musical que estaba teniendo lugar en todo el mundo en ese momento. Que en 1974 ya se dedique un especial a la evolución musical de los años setenta, cuando aún queda más de la mitad de la década por vivir, dice mucho acerca del crisol de influencias, estilos y subestilos que se generaron a principios de la misma.

²⁵¹ Fuentes: Mariano Muniesa, en conversación particular / Manrique, Diego A. “Un milagro llamado ‘Star’”. En *El País*. 7-III-2008.

²⁵² Su desaparición tuvo repercusión nacional, apareciendo la noticia en periódicos de carácter generalista como *El País* (ver Costa, J.M. “Desaparece la revista musical ‘Disco Express’”. En *El País*. 16-VI-1979) [en el título del artículo y en el cuerpo de la noticia aparece mal escrito el nombre de la revista].

²⁵³ En la portada del primer número de *Ozono*, de mayo del 75, aparecía, bajo el nombre de la revista, el eslogan “Revista de música y otras muchas cosas” (ver Vogel, Adrián. “Ozono”, en el blog del mismo autor <<http://elmundano.wordpress.com>> [consultado el 2-VIII-2011]). Estaba dirigida por Álvaro Feito, y colaboraban gran parte de los autores que ya escribían en *AU* en su última época, como Diego Manrique o Adrián Vogel. Su nombre se debe al programa de radio que Juan de Pablos, Chema Martínez y Juan Romero tenían en la 99’5 (Popular FM). Su periodicidad era mensual, aunque perdió el carácter gratuito de *AU* para venderse en los kioscos a 50 pesetas. Desapareció en 1979.

de la homosexualidad, ataques a la unidad nacional (defensa de la autonomía catalana) y a los sentimientos religiosos.²⁵⁴

La caída de la Dictadura y el progresivo avance político hacia la democracia se tradujo en una mayor liberalización de la prensa marginal y de la cultura *underground*, espoleada a su vez por la recuperación de los barrios como espacios creativos. El auge del rock urbano tuvo lugar al mismo tiempo que iban apareciendo, paulatinamente, nuevos fanzines y revistas “no oficiales”. Madrid se convirtió en el centro del movimiento contracultural, desarrollándose una red especialmente productiva de editores y publicaciones marginales. Dos fueron los focos principales de creación: el Rastro y los Ateneos.

El Rastro viene a ilustrar mejor que ningún otro sitio la recuperación de los barrios como generadores y aglutinadores de cultura. El popular mercadillo madrileño es uno de los paradigmas de la cultura castiza de la capital, y se convirtió de este modo en uno de los lugares imprescindibles para entender la contracultura. Allí comenzaron a operar la *Cascorro Factory* y *La Banda de Moebius*, dos editoriales marginales responsables de muchos de los títulos de cómic y fanzines más importantes del momento²⁵⁵, cuyos centros de operaciones (junto con el del colectivo *La Cochu*²⁵⁶) se convirtieron a su vez en lugares de encuentro para los artistas y músicos relacionados con el *rollo* y la *nueva ola*.

Los Ateneos fueron el otro gran aglutinador de la cultura marginal, encabezados por el Ateneo Politécnico²⁵⁷, en cuyo edificio había desde locales de ensayo hasta guardería, pasando por biblioteca, comedor y la sede del grupo editorial PREMAMÁ²⁵⁸.

²⁵⁴ Editorial. “Multa de 50.000 pesetas a la revista ‘Ozono’”. En *El País*. 15-III-1977.

²⁵⁵ *Cascorro Factory* fue fundada por el dibujante Carlos Sánchez Pérez *Ceesepe* (Medalla de oro al mérito de las Bellas Artes 2011) y el fotógrafo Alberto García Alix (Premio Nacional de fotografía 1999), al que se unieron también el pintor y dibujante José Morera *El Hortelano* (Medalla de oro al mérito de las Bellas Artes 2009), Ouka Lele (Premio Nacional de fotografía 2005), Agust y Montxo Algora. Su intención era piratear los cómic *underground* americanos y venderlos, junto a obras de creación propia, en el puesto que tenían en el Rastro (*Zap Cómic*, *Cómic Piratas*). Tenía además conexión con otros autores de la zona de Levante y Barcelona como Nazario o Mariscal (Fuente: <<http://www.tebeosfera.com>> [consultado el 3-VIII-2011]). *La Banda de Moebius* fue otra editorial en la que participaron varios de los integrantes de la *Cascorro Factory*, y que editó varias de las obras de alguno de los poetas denominados *novísimos*, como Leopoldo Panero, Eduardo Haro Ibars, Agustín García Calvo o Xaime Noguerol.

²⁵⁶ Al que pertenecía *El Pejo*, autor de la portada del disco *Rock del Manzanares. Viva el Rollo, Vol. II*.

²⁵⁷ El Ateneo Politécnico fue también conocido como *Ateneo Politécnico de La Prospe* debido a su ubicación, entre las calles López de Hoyos y Ramón y Cajal, en el barrio de Prosperidad. Así mismo se hablaba del *Colectivo de la Prospe* para referirse a los artistas y editores que tenían en él su centro de operaciones. Cambió tres veces de ubicación, siendo la última de ellas la Escuela de Mandos José Antonio, en la calle Mantuano 51, por lo que se le menciona en ocasiones como el *Centro Mantuano*. En realidad, teniendo en cuenta su acta fundacional, su nombre real era *Centro Cultural Nuevo Ateneo*; estuvo presidido por José Miguel Beneyto Pérez, y como vicepresidente figuraba José Luis Barceló Luqué, miembro del grupo Tílburi (ver Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. pp. 529-531).

²⁵⁸ Iniciales de PREnsa MArginal MADrileña.

PREMAMÁ fue una iniciativa del *Equipo Antípodas*²⁵⁹ con el fin de coordinar, encontrar apoyos económicos, publicar y distribuir los fanzines en Madrid; un intento por unir a los autores y editores marginales en un frente común que facilitara la salida de sus respectivas obras. Bajo este grupo salieron títulos como *MMM*, *MMMua*, *Bazofia*, *Cerrus*, *Acera*, *Alucinio* o *Catacumba*²⁶⁰. Del Ateneo Politécnico también salió La Liviandad del Imperdible, germen de Kaka de Luxe, y precursor del movimiento punk madrileño y de la *nueva ola* (no en vano, uno de los creadores de PREMAMÁ fue Fernando Márquez *El Zurdo*, fundador de La Liviandad del Imperdible).

La mayoría de los fanzines no centraban su temática en el rock; ni siquiera se centraban exclusivamente en la música. El cambio político y la cada vez mayor apertura consiguieron que el movimiento contracultural se hiciera más visible, y con él sus ideas y proclamas políticas, sociales y culturales. En sus contenidos se podían encontrar desde textos filosóficos hasta arte gráfico muy influenciado por artistas como Crumb, Sheldon o Moebius, pasando por poesía, manifiestos socio-políticos o crítica cultural. El cómic *underground* (cómix) comenzó a ocupar una parte importante de las publicaciones marginales, y en muchas ocasiones tendría conexión con el mundo del rock. Incluso algunas cabeceras de cómic editaron “especiales rock”²⁶¹, en el que todas las historietas guardaban relación con este estilo, muestra inequívoca de la estrecha relación que ambas ramas artísticas mantendrían en lo sucesivo. El rock y el cómic representan la contracultura más asequible para el público: llamativos, provocadores, de consumo breve e intenso y dirigidos a la juventud de las clases obreras de la sociedad moderna. Los dibujantes de cómic han crecido y se han visto influenciados por el rock, y los músicos de rock son en muchos casos consumidores de la obra de aquéllos, estableciendo un círculo de influencia mutua. Con la apertura política y cultural el cómic *underground* americano, británico y francés entran con fuerza en España, y a su vez la obra de los dibujantes españoles se exporta al resto del mundo. No es casualidad, por tanto, que la obra de algunos de ellos acabara decorando las portadas de los discos de músicos internacionales de reconocido prestigio, estableciéndose relaciones hasta

²⁵⁹ Los dos equipos editores de prensa marginal más activos en Madrid eran *El Saco* y *Equipo Antípodas*, responsables de la publicación de gran parte de los fanzines de la época.

²⁶⁰ Ver Babas, Kike y Turrón, Kike, *De espaldas al kiosco. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*. El europeo & la Tripulación. Madrid, 1995. pp. 47-48.

²⁶¹ Un buen ejemplo es el “Especial Rock” que el cómic *Totem* editó en 1977, realizado por artistas del cómic francés *Metal Hurlant* como Moebius, Druillet, Margerin, Nicollet, Loustac o Dominique He entre otros tantos, además de Diego Manrique. Una muestra de la influencia y la colaboración establecida con los artistas y cabeceras del cómic *underground* de fuera de nuestras fronteras (ver *Totem*. Extra Nº 6. Especial Rock Nº 1. Nueva Frontera. Madrid, 1977). En 1976 Gaspar Fraga lanzó *Rock Cómix*, una publicación dedicada por completo a las historietas basadas en el rock. El rock urbano madrileño se va a ver reflejado dentro del cómic, mejor que en ningún otro lado, en la viñeta inspirada en la canción “Jim Dinamita”, de Burning, obra del artista gráfico Ceesepe, que publicó en sus páginas la revista *Disco Expres* (ver *Disco Expres*. Nº 426.13-V-1977. p. 25).

ahora impensables, como la de Nazario con Lou Reed²⁶², o la de Víctor Moscoso con Jerry García.²⁶³

No obstante, a pesar de esta mayor apertura política y cultural, los primeros años tras la muerte de Franco todavía seguirían siendo complicados para la prensa marginal. Además de la censura, que aún se mantenía vigente, ciertos sectores de la sociedad española (y de la política, aunque de forma velada) continuaban viendo con recelo todo lo que provenía del *underground* y de la contracultura, llegando a producirse situaciones muy tensas e incluso violentas, como la que supuso el atentado a la revista *El Papus* el 20 de septiembre 1977. Esta acción, que terminó con la muerte del portero del edificio, José Peñalver, e hirió a dieciséis personas, ejemplifica mejor que ninguna otra el clima hostil al que, pese a estar inmersos en la Transición, se tenían que enfrentar este tipo de publicaciones. Más aún teniendo en cuenta su resolución: pese a estar reivindicada por el grupo de ultraderecha *La Triple A*²⁶⁴, y a que se detuvo a un buen número de personas con documentación y pruebas incriminatorias, la justicia de entonces consideró que no encontraba culpables, quedando así sin resolver. Muchas de estas pruebas y declaraciones de los detenidos implicaban en la preparación del atentado a altos cargos y organismos del gobierno, así como de la cúpula militar, lo que parece ser la causa que propició tan insólito fallo. Uno de los mejores testimonios lo recogió *El País*, que se hizo eco del juicio, con la declaración de Juan José Bosch Tapies, uno de los presuntos cabecillas de la trama:

Juan José Bosch Tapies, en su declaración, que se prolongó durante toda la mañana, hizo acusaciones de todo tipo, mientras explicaba a la sala una complicada trama de servicios de información, paralelos a los policiales. Habló del CESID e hizo referencias a determinados miembros de la Guardia Civil de servicio en Barcelona, pero sobre todo habló de ese servicio de información que le fue encomendado como miembro de la Guardia de Franco, y que consistió en averiguar los secretos íntimos y personales del director de la revista *El Papus*, Xavier Echarri Moltó. Al servicio de la Guardia de Franco, y por orden expresa del desaparecido Miguel Gómez Benet, Juan José Bosch Tapies realizó un detallado informe del periodista.²⁶⁵

Tal y como recoge RTVE en su página web,

el proceso judicial duró seis años y puso a prueba la voluntad de las instituciones de aplicar la justicia. Desde la Audiencia Nacional, al Tribunal Europeo de Derechos Humanos, pasando por el Tribunal Supremo y el Constitucional, nadie quería dictar

²⁶² Para la portada del disco *Take No Prisoners* (1978), Lou Reed utilizó una obra de Nazario, aunque sin permiso. En el interior de la carpeta del disco también había ilustraciones de Ceesepe o Rubiales, extraídas del N° 4 de *Rock Comix* (ver Manrique, Diego A. “Cuando Lou plagió a Nazario”. En *El País*. 26-X-2009).

²⁶³ Víctor Moscoso ha sido uno de los principales artistas plásticos de la psicodelia de San Francisco, y ha colaborado con músicos como Jerry García, del grupo Grateful Dead (para el que hizo las portadas de *Compliments of García* –Round Records, RX-102. 1974- y *Run for the roses* –Arista, AL 9603. 1982-), Steve Miller (*Children of the future* –Capitol, ECS 80888. 1968-) o Herbie Hancock (*Head Hunters* –Columbia, AL 32731. 1973-) entre otros tantos.

²⁶⁴ Alianza Apostólica Anticomunista.

²⁶⁵ Sales, Ferrán. “Uno de los acusados por el atentado contra 'El Papus' implica a los servicios secretos en la colocación de la bomba”. En *El País*. 5-III-1983.

una sentencia que desestabilizara la joven democracia, dada la posible implicación de autoridades civiles y militares. No se pagó indemnización a la editorial ni se reconoció el caso como “acción terrorista”, y la muerte del portero y las heridas de la secretaria se declararon como “accidente laboral”.²⁶⁶

De todas formas, antes del atentado la revista ya había sido víctima de la represión oficial sufriendo continuos “cierres, multas y procesos judiciales [...] tuvo hasta 80 denuncias, con otros tantos juicios y sus correspondientes apelaciones”²⁶⁷. Un dato que podría extrapolarse a gran parte de los fanzines y publicaciones contraculturales, que no tuvieron cierta tranquilidad hasta el comienzo de la década siguiente.

La radio fue el otro gran amplificador para la música y la cultura rock. Durante la segunda mitad de los setenta se establecieron una serie de programas especializados en rock que constituyeron una de las principales fuentes de información acerca de lo que se estaba haciendo fuera de España, así como de lo que estaba ocurriendo en ciudades como Madrid o Barcelona.

El principal impulsor del rock y de la radio especializada en el género fue Vicente Romero, que después de su programa *Musicolandia* en Radio Centro, y tras pasar por Radio Luxemburgo (la emisora pirata más importante de Europa junto con Radio Caroline), donde termina de formarse como locutor, vuelve a Radio Centro con *Mariscal Romero Show*, un programa en el que realiza una labor de difusión y de defensa del *rollo* sin precedentes en los medios de comunicación nacionales. Al mismo tiempo, compagina esta labor con otros programas para Radio Cadena Española, como *Disco Express Radio* o *El show de la gente maravillosa*, y con la creación y dirección del sello discográfico Chapa Discos.²⁶⁸

Otro de los focos radiofónicos fue la FM de Radio Popular (también conocida como *Popular FM*), en el 99’5 del dial, perteneciente a la cadena Cope, que dio cobertura al *underground* procedente del mercado anglosajón, así como a los grupos nacionales adscritos al mismo. Inició su andadura en 1972, y aquí tenían cabida desde el rock progresivo hasta la música clásica, pasando por la canción de autor, el folk o el jazz más alejados de los circuitos comerciales y las radiofórmulas. En sus diversos programas, como *Pentagrama* (dirigido por Adrián Vogel), *Ciclos* (Vicente Cagiao y Antonio Valdivia) o *Micro Abierto* (Javier García Pelayo) se llegaron a pinchar discos que aún no habían sido editados en España. El programa *Ozono*, de Juan de Pablos, originaría las revistas *Apuntes Universitarios (AU)* y *Ozono*, que harían las veces de extensión del programa en la prensa escrita. Especial importancia para el rock tendrá *Ciclos*, especializado en rock progresivo y en la parte del movimiento *underground* más relacionado con el mismo.²⁶⁹

²⁶⁶ <<http://www.rtve.es/television/20110218/incognitas-del-atentado-contrarevista-papus-documental-2/409255.shtml>> [consultado el 6-VIII-2011]. Para más información ver Fernández de Castro, David (director). *El Papus. Anatomía de un atentado*. Cromosoma S.A., TVE y TVC. 2010.

²⁶⁷ Arroyo, Francesc. “El Papus, un atentado sin culpables”. En *El País*. Cataluña. 29-I-2011.

²⁶⁸ Para ampliar información ver VVAA. *Diccionario de Heavy Metal Latino (España y Latinoamérica)*. SGAE / Zona de Obras. Madrid, 2005. pp. 288-289.

²⁶⁹ Para más información es recomendable visitar el blog de Adrián Vogel, <<http://elmundano.wordpress.com>> [consultado el 6-VIII-2011].

El Búho Musical, en Radio Juventud, dirigido por Paco Pérez Bryan, fue el otro programa de referencia para el rock nacional. Inició sus emisiones en 1978, más tarde que los programas anteriormente citados, y en él se podían escuchar los estrenos de los grupos internacionales, así como lo más granado del rock patrio. Así mismo, fue testigo de excepción de la posteriormente denominada *movida* madrileña. Entre sus colaboradores destaca la presencia de Ángeles Rodríguez Fidalgo, *La abuela Ángeles* o *abuela rockera*, uno de los personajes más entrañables del heavy metal nacional de la década de los ochenta.

Si duda alguna, la década de los setenta en España supuso una evolución vertiginosa no sólo de la música popular y del rock en particular, sino también de la cultura en general. Una década que en el plano político comenzó inmersa en una dictadura y terminó en una democracia, y en la que todo el proceso de cambio se vio reflejado en el desarrollo de un nuevo tipo de música. Desde su llegada a España, el rock fue adquiriendo unas connotaciones y características propias que le confirieron una fuerte personalidad, y que lo diferenciaron en muchos aspectos de sus raíces anglosajonas originales. El idioma, la influencia del folklore autóctono, la Dictadura, la censura, la herencia del aislamiento económico y cultural de la posguerra, el clima social, el poder de la Iglesia sobre el Estado e incluso la Transición son sólo algunos ejemplos de factores extramusicales que fueron haciendo mella en el rock and roll primigenio y que, unidos a las diferentes influencias y corrientes que llegaban desde Europa y Estados Unidos, lo fueron transformando y diversificando paulatinamente a medida que iban transcurriendo los años. En este sentido, la componente social del rock español fue adquiriendo un peso significativo en comparación con el que tiene en otros países, reflejándose tanto en su música como en el mensaje que transmiten sus letras.

A finales de los setenta, el crisol de subestilos presente en la escena rock nacional era significativamente amplio. Entre el 75 y el 79 Madrid aglutinó a un buen número de bandas cuya convivencia y contemporaneidad resultó especialmente fructífera para la evolución del rock hacia sonidos más duros. Así por ejemplo, grupos como Ñu, Asfalto, Topo, Leño, Bloque, Coz, Moon, Araxes, Cucharada, Unión Pacific, Madrid-20 / Red Box, Mad, Trafalgar, May, Cráter, Crack, Suburbano o Medina Azahara, procedentes de subgéneros diversos como rock progresivo, rock urbano o rock andaluz (sin olvidarse de los pioneros Storm y Eva Rock, que ya adelantaban la influencia del hard rock británico) fueron protagonistas de este período, y su coexistencia sentó las bases del rock duro en los siguientes años. El *underground* y el *rollo* evolucionaron juntos hacia un nuevo estilo que ya llevaba unos pocos años desarrollándose en Inglaterra, y cuya entrada en España fue determinante para cerrar una etapa y abrir otra, coincidiendo con el cambio de década: el heavy metal.

1.3 Conclusiones

Para llegar a comprender el origen y el significado del heavy metal en España es necesario buscar una serie de influencias y antecedentes que, de manera directa o indirecta, han contribuido a dotarle de una idiosincrasia particular. La situación sociopolítica del país, sumido en un régimen dictatorial desde la posguerra hasta prácticamente los albores de la década de los ochenta, tuvo una incidencia significativa en la cultura española, que afectó al desarrollo de la música popular urbana. De entre todos los estilos que la conforman, el rock ha sido el que ha experimentado una mayor evolución desde que diera sus primeros pasos dentro de España, tanto en el aspecto

musical como en el referente a popularidad, al mismo tiempo que se convirtió en el más castigado por la censura y el aparato oficial. Todo ello ha condicionado, a su vez, el proceso de formación y desarrollo del heavy metal nacional, que aun compartiendo elementos y características con el de la escena europea, adquirió una personalidad diferente.

Es por esto que, para analizar el heavy metal en España, sea necesario retraerse hasta mucho antes de su aparición, con el fin de encontrar unas raíces situadas en la cultura de posguerra, y que el género, con una componente social muy importante, incorporará a su mensaje varias décadas después. Especialmente las literarias, en un momento en el que la música, controlada por el Estado, tuvo poco o nada que ofrecer hasta finales de los años cincuenta, momento en el que entra en el país la influencia anglosajona.

Así, la tradición de poesía *desarraigada* establecida tras la Guerra Civil puede citarse como tendencia básica para el heavy metal español de principios de los ochenta, toda vez que éste compartirá su visión de la realidad social, actualizando su concepto. Por otro lado, la falta de interés real del Régimen por la cultura condujo a España a un aislamiento con respecto al resto de Europa que terminará pasando factura. El aumento de la cultura disidente comenzará a hacerse sentir sensiblemente en la sociedad a partir de los años cincuenta en forma de contracultura, sirviendo de caldo de cultivo para toda una serie de ramificaciones, alguna de las cuales influirá indirectamente, aunque de forma significativa, en el *underground* y el heavy metal posterior. Es el caso, por ejemplo, del postismo, la poesía social, el denominado *Grupo del 50*, o los *novísimos*, cada una de las cuales con sus propias características y particularidades, que aportarán desde una actitud rebelde hasta el ánimo de denuncia y crítica que caracterizará buena parte del repertorio *heavy* nacional.

Dejando a un lado las influencias procedentes del mundo de la literatura, hubo otra sobre el incipiente rock español que excedía a todo ello, y que tuvo su auge durante la segunda mitad de los años sesenta: la psicodelia, auspiciada por el auge del LSD, y que afectó a varias disciplinas, desde la música hasta las artes plásticas y escénicas. Una psicodelia que entró en España con el fin del bloqueo internacional, junto con la cultura del rock and roll norteamericano y del cine de Hollywood, y que se desarrolló en sincronía con el resto de Europa, marcando un punto de inflexión y resultando clave para el despegue del rock dentro del país (no en vano, el *underground* dio sus primeros pasos bajo la influencia psicodélica).

Los precedentes musicales del heavy metal en España no llegaron hasta prácticamente la década de los sesenta, cuando comienzan a proliferar grupos (sobre todo en Madrid y Barcelona, aunque no exclusivamente), se establece un circuito de locales para actuaciones en directo, y la radio comienza a prestar atención al rock, confirmando la tendencia al alza de la juventud de clase media como nuevo sector de mercado (con la consiguiente apuesta de las compañías discográficas y la industria del ocio). Para evitar reticencias sociales y políticas, así como para salvar la barrera del idioma, el repertorio de casi todas las bandas incipientes se basó en versiones y en temas populares del cancionero español adaptadas al nuevo sonido, recogiendo la influencia de la cultura nacional, y diferenciándolo del rock que se hacía fuera.

La voluntad de cambio político y social, combinada con una cada vez más transgresora contracultura procedente de la psicodelia, conformaron la base necesaria para el establecimiento en España, en los albores de los setenta, del *underground*, en el

que la libertad de expresión se convirtió en el objetivo prioritario, y que musicalmente supondrá un paso importante en el camino hacia el nacimiento del heavy metal. La búsqueda de esa libertad de expresión se plasmó en un interés por la investigación de nuevas posibilidades sonoras y artísticas dentro del rock, que a su vez derivó en un desarrollo de las composiciones, haciéndose más largas y experimentales. Surge así el rock progresivo, que dominará la escena en los siguientes años. No obstante, el *underground* hay que verlo en su conjunto como una sonoridad específica, y no solamente como un estilo concreto, puesto que irá evolucionando con el tiempo, apartándose cada vez más de su concepto original.

Uno de los primeros y más representativos síntomas del *underground* estará relacionado con la dimensión verbal del rock y la nomenclatura de los grupos, que evolucionará desde los nombres colectivos hasta los de carácter individual. De esta forma se aparta de la filosofía hippie de los sesenta. Por su parte, el rock progresivo en España supuso un salto cualitativo en la evolución y la comprensión del género, planteando una nueva relación entre el intérprete y el oyente: no era bailable, no iba destinado a un público adolescente, sino a uno más maduro capaz de prestar atención y analizar el discurso, y contenía largos pasajes de experimentación instrumental. En definitiva, suponía una nueva forma de escuchar música.

El *underground* en España se puede dividir en dos períodos cronológicos y tres focos principales: 1968-1975, coincidente con el desarrollo del rock progresivo, y centrado en Sevilla y Barcelona; y 1975-1979, centrado en Madrid, abarcando el declive del rock progresivo y el auge del rock urbano.

Sevilla fue la ciudad por la que el *underground* se introdujo en el país, gracias principalmente a la cercanía de las bases aéreas norteamericanas, y a la labor de Gonzalo García Pelayo, figura fundamental para el desarrollo del rock nacional durante los setenta, tanto en Sevilla como en Madrid. Junto a Smash, grupo pionero del rock progresivo español, redactan el *Manifiesto de lo borde*, en línea con las vanguardias de pensamiento europeas, que puede considerarse como el primer documento del *underground* español.

Barcelona era, en esa misma época, una ciudad muy activa y muy abierta a nuevas formas de expresión, y con una posición geográfica excelente para la entrada de influencias, ya fueran europeas o procedentes de las Islas Baleares (centro neurálgico de la psicodelia en España). La conjunción de ambos factores la situaba como un lugar perfecto para el arraigo del *underground* y el rock progresivo, de modo que entró con más fuerza que en Sevilla o en Madrid. Fue apoyado especialmente por la *Gauche Divine*, movimiento político, artístico, intelectual y antifranquista, integrado por nombres propios de la cultura y las artes de la clase alta de los sesenta y de los setenta, que aportaron los recursos económicos y las influencias necesarias para dotarle de infraestructura. Por su parte, Máquina! se convirtió en el referente del rock progresivo catalán, del mismo modo que Smash lo era ya en Sevilla.

Mientras, en Madrid, el panorama era poco propicio para la llegada del *underground*: por su situación geográfica, lejos de las fronteras, la entrada de influencias se antojaba más complicada; su situación política, como capital del Régimen, no favorecía el flujo de nuevas ideas; y por su situación cultural, con estilos como la rumba y sus derivados asentados en las emisoras de radio, la posibilidad de éxito del rock progresivo se presumía extremadamente difícil. Ello generó un retraso en la llegada del *underground* con respecto a Sevilla y Barcelona, entrando de lleno en los

setenta, y aportando una particularidad: los pioneros del *underground* madrileño ya conocían a los grupos andaluces y catalanes, lo cual les dio otro punto de referencia.

Otro hecho relevante a tener en cuenta fue la puesta en marcha de la *Ley de peligrosidad y rehabilitación social* (1970), debido a la cual el *underground* en Madrid alcanzó connotaciones políticas importantes. Las bases del inminente rock urbano y del heavy metal tendrán su origen en este clima de duro enfrentamiento con la autoridad.

En el plano musical, habrá una gran diferencia entre el rock progresivo que se hizo en la capital con respecto al de Sevilla y Barcelona, especialmente en el apartado sonoro. Así, mientras en Sevilla fue buscando e incorporando elementos de la cultura andaluza, y en Barcelona llegó a cierta elitización con la búsqueda de la sofisticación técnica y el estudio del jazz, en Madrid se hizo más patente la influencia de los grupos *underground* anglosajones, empezando a concebirse el rock de otra manera: menos barroco, menos influido por la psicodelia, con un sonido más duro, una mayor carga de realismo social, y el espíritu contestatario que paulatinamente iba empapando a la juventud madrileña.

Cerebrum fue el nombre propio del *underground* en Madrid, aunque es obligado citar también a Storm y Eva Rock, bandas de fuera de la capital pero que alcanzaron el reconocimiento allí. Por su manera de componer, por sus influencias, por sus formas sobre el escenario, y por su filosofía musical, ambas son indiscutiblemente la semilla del heavy metal en España.

En torno a 1975 se popularizan los grandes festivales en el país, plasmando el triunfo del *underground* y del rock en general, y dando comienzo a una nueva etapa del rock español: en Sevilla y Barcelona llevarán el rock progresivo a la especialización total, fusionándolo con elementos culturales del folklore y la música popular local, fruto de lo cual aparecen el rock andaluz (desarrollado realmente en Madrid) y el rock laietano; en Madrid, el *underground* da pie al *rollo*, que se aleja del rock progresivo para desarrollar un tipo de rock que no busca ningún tipo de identidad ni de raíces, reivindicando en su lugar a la juventud como clase social y cultural que propone un cambio. Huye de cualquier tipo de folklorismo, resultando mucho más realista, y tendrá un carácter muy urbano. Por este motivo se empezará a conocer como *rock urbano*, y se convertirá en el punto de inflexión hacia la formación del heavy metal en España.

Las características musicales del rock urbano también significaron un cambio importante en comparación con el rock progresivo: a grandes rasgos, las obras se hicieron más asequibles al público no entendido en música, recuperando la estructura ordenada en estrofas y estribillos, y facilitando su memorización y su difusión oral. Además, en el rock urbano se compilan gran parte de las influencias literarias de posguerra, como la poesía social, el *grupo del 50* o los *novísimos*, que quedan patentes en unas formas cuidadas, así como en el empleo de recursos literarios y conocimientos de historia, cultura popular o literatura (entre otras materias).

A diferencia del *underground*, que llevaba implícita cierta componente de clandestinidad, el *rollo* venía a ser todo lo contrario: la expresión de una libertad ansiada durante mucho tiempo. Recuperó la ciudad como espacio básico de expresión y vitalidad, en la que la clase obrera se reivindica reclamando el papel de los barrios como generadores de cultura. De esta forma, el rock se desplaza desde el centro de la ciudad (y de las clases medias y altas) hacia los barrios periféricos (de clase baja), captando a un público muy numeroso y convirtiendo al rockero en un ser urbano, a modo de

antihéroe local. En este sentido, es importante señalar que su espíritu callejero no implica necesariamente que fuera de protesta: gran parte de su contenido irá destinado a reconocer los roles del barrio.

Paralelamente, una corriente llegada de Gran Bretaña se iba a desarrollar de forma sincrónica en España: el punk, que revitaliza toda la escena del rock nacional y que, si bien no aporta demasiado en el plano musical, sí que lo hará en lo referente a la actitud y a la inmediatez del mensaje. Sus letras crudas y provocadoras, llenas de carga social, consiguen que las compañías se fijen definitivamente en la juventud, aunque también aumentaron la estigmatización social sobre el rock, afianzando su papel contracultural. No eclipsa al rock urbano ni a lo concerniente al *rollo*, sino que convive con él, convirtiéndose en otra de las influencias del heavy metal.

Con todos estos precedentes, lo único que faltaba para la gestación del heavy metal en España era un apoyo dentro de la industria que diera salida a los grupos nacionales. Ese apoyo lo encontró en el sello Chapa Discos, creado en 1977 por Vicente *Mariscal* Romero con dos principios básicos: era un sello hecho para el rock, y con una apuesta clara por el idioma castellano como reivindicación cultural autóctona. Su catálogo a finales de los setenta terminó siendo fiel reflejo de la cultura musical post-franquista, en el que aparecen representados varios estilos a modo de puente generacional: grupos pertenecientes al *underground* (y al rock progresivo), bandas de rock duro y rock urbano, rock valenciano y catalán, e incluso pop de la *nueva ola*, influido por el punk londinense.

CAPÍTULO 2

HEAVY METAL EN ESPAÑA, 1978-1985. FORMACIÓN, CRISTALIZACIÓN Y CRECIMIENTO

2.1 Contexto histórico

2.1.1 Final de la transición y primer gobierno de izquierdas²⁷⁰

Situación política

Tras la legalización de los partidos políticos que aún estaban en la clandestinidad, la aprobación en referéndum de la Constitución Española, el 6 de diciembre de 1978, supuso el fin de la primera etapa de la Transición. El texto fue redactado por siete diputados de distintas formaciones, elegidos por una Comisión Constitucional: Gabriel Cisneros, Miguel Herrero de Miñón y José Pedro Pérez Llorca (UCD), Gregorio Peces-Barba (PSOE), Manuel Fraga (AP), Jordi Solé Tura (PCE), y Miquel Roca (Minoría Catalana y PNV).

En el título preliminar se establece a España como una Monarquía parlamentaria, a la vez que como un estado social y democrático de derecho, plasmando de forma oficial el distanciamiento político con el Régimen franquista. En el título I se abordan los derechos, deberes y libertades de los españoles. Entre ellos, algunos como el derecho a la libertad de expresión, a la libertad ideológica o a la libertad de creencias religiosas, lo cual supuso un paso adelante significativo tras los años de la Dictadura.

Uno de los puntos más relevantes, a la par que innovadores, se halla en el título VIII: la reorganización territorial del Estado en base a una reestructuración autonómica. Esto es, plantea por primera vez la creación de las Comunidades Autónomas, en vistas sobre todo a una descentralización, modernización y simplificación del modelo administrativo. De este modo, entre 1979 y 1983 se crean las 17 autonomías actuales, con sus respectivos estatutos y órganos de gobierno, paralelos a los de la nación aunque sin superponer las competencias.

Apenas un mes antes de la aprobación del texto es detectada una conspiración para derrocar al gobierno, encabezada por el teniente coronel Antonio Tejero y el capitán Ricardo Sáenz de Ynestrillas, prevista para el 17 de noviembre de 1978. Será el primer intento de golpe de estado por parte de Tejero, cuya idea era la de instaurar un *gobierno de salvación*, haciendo fracasar la Constitución y la democracia. La actuación para detener a los implicados se denomina *Operación Galaxia* (por la cafetería en la que

²⁷⁰ Fuentes: VVAA. *Gran Enciclopedia Planeta*. Barcelona: Planeta, 2005. Tomo 8. pp. 3904-3905, 3910-3911, 3913-3915 / VVAA. *Gran Enciclopedia Larousse en diez volúmenes*. Barcelona: Planeta SA., 1968 (Reed. 1977). Suplemento 2, 1985. pp. 373-387; Suplemento 3. 1992. pp. 341-344; y Suplemento 5. 2003 (Reed. 2004). pp. 326-333 / VVAA. *Historia de la transición. 10 años que cambiaron España. 1973-1983*. Segunda parte. Madrid: Diario 16, 1984. / Ocaña, Juan Carlos. “La transición política. La Constitución de 1978 y el Estado de las Autonomías”. En <www.historiasiglo20.org> [consultado el 15-IV-2014] / García Gómez, José J. “Crisis económica y transición política (1974-1985)”. En <<http://rua.ua.es/dspace>> [consultado el 15-IV-2014] / VVAA. “La primera era socialista”. Centro de Investigaciones Históricas Contemporáneas de España (CIHCE). 16-III-2008. En <<http://contemporaryspain.blogspot.com.es>> [consultado el 15-IV-2014].

se produjo la reunión de los golpistas, en el distrito madrileño de Chamberí), y con ella se evita una acción que hubiera supuesto la pérdida de las libertades ganadas desde la muerte de Franco.

Tras la sanción de la Constitución por parte del rey, Adolfo Suárez anuncia, el 29 de diciembre, la disolución de las Cortes para convocar elecciones generales, que se celebran el 1 de marzo de 1979, y municipales, que tienen lugar el 3 de abril. Vuelve a ganar UCD, aunque tras los resultados comenzará un declive que llevará a la ruptura paulatina del partido, y al desgaste de Suárez como presidente del gobierno. Especial trascendencia tienen los comicios municipales, primeros tras la Dictadura: si bien UCD consiguió la mayoría de concejales, un pacto entre PSOE y PCE le arrebató las alcaldías de las principales ciudades y núcleos de población, consiguiendo un hito para la izquierda, y confirmando la nueva tendencia.

Así, ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia modifican su signo político, dinamizando el proceso de cambio. El profesor Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid, se convertirá en una de las piezas clave para la transformación paulatina de la ciudad, que pasará de ser capital del Régimen a capital de la cultura española, gracias a su política social y de apertura, especialmente hacia la cultura juvenil.

A lo largo de 1979 y 1980 se produce un recrudecimiento de las acciones terroristas por parte del GRAPO y, en especial, de ETA, cuya campaña de extorsiones, secuestros, amenazas de muerte, atentados y asesinatos es ciertamente intensa. Fueron los años más sangrientos de la banda, que mató a 77 personas a lo largo de 1979, y a 95 durante 1980.

En mayo de 1980 el PSOE presenta una moción de censura contra Adolfo Suárez que, aunque sale victorioso del envite, comienza a ser cuestionado por los miembros de su propio partido. En medio de esta situación, tras el abandono de varios componentes del equipo de gobierno, una moción de censura, el recrudecimiento de las acciones de ETA, y el agotamiento físico y psíquico, Suárez anuncia su dimisión, prevista para el 25 de enero de 1981. El candidato a sustituirle será Leopoldo Calvo-Sotelo, entonces vicepresidente de Asuntos Económicos, superando la propuesta socialista de Felipe González como nuevo jefe del Ejecutivo. La fecha de investidura se planteó para el 23 de febrero de 1981.

Será precisamente en el acto de investidura cuando se produzca el mayor ataque a la democracia de la historia reciente de España: el teniente coronel Antonio Tejero, al mando de doscientos guardias civiles, irrumpe armado en el Congreso de los Diputados y secuestra el Parlamento. De esta forma, la ultraderecha (y el propio Tejero) consigue dar el golpe de Estado que llevaba dos años persiguiendo. Pero Tejero no estuvo solo: junto a él fueron también ideólogos del golpe el teniente general Jaime Milans del Bosch, y el general Alfonso Armada. El primero, desde Valencia, fue el verdadero cerebro de la operación, asumiendo la dirección de la misma, y dando la orden de sacar los tanques para tomar la ciudad, mientras que el segundo pretendía presentarse como el nuevo presidente del gobierno (militar). Además, como actores secundarios, estuvieron otros como los generales José Juste y Luis Torres Rojas, el coronel José Ignacio San Martín, el comandante Ricardo Pardo Zancada, el teniente coronel Pedro Mas Oliver, Diego Ibáñez Inglés (jefe del Estado Mayor de la Capitanía de Valencia) y el civil Juan García Carrés. La División Acorazada llegó a tomar las instalaciones de Radio Nacional de España, desde las que comenzaron a emitir marchas militares. Al final, la intervención del rey, apoyado por el general Sabino Fernández Campos (secretario

general de la Casa del Rey), el capitán general de Madrid Guillermo Quintana Lacaci, y el teniente general José Gabeiras Montero (jefe del Estado Mayor del Ejército), fue determinante para controlar la situación. A mediodía del 24 de febrero, dieciocho horas después del inicio, llegaba el final del golpe de Estado, con la liberación de los diputados y la rendición de Tejero y sus hombres. En total fueron procesados treinta y dos militares y un civil, aunque la trama no militar del mismo no se llegó a investigar nunca. Tejero, Armada y Milans fueron condenados a treinta años de prisión.

Tan sólo un día después de superar el golpe de Estado, Leopoldo Calvo-Sotelo fue proclamado nuevo presidente del gobierno, heredando una situación política totalmente inestable. A las consecuencias de la acción militar había que añadir el momento en el que se encontraba UCD, en plena desintegración, y el acoso del resto de partidos, que viendo la debilidad del gobierno fueron presionando para llegar al poder. La política interior del gobierno de Calvo-Sotelo estuvo marcada por cierta involución, propiciada principalmente por diversos sectores más conservadores de la propia UCD, que llevaron el partido a desplazarse a la derecha, resultando menos moderado en su discurso. Esta vuelta atrás fue, en parte, la responsable tanto de su desmembramiento como de la derrota en las elecciones generales de 1982.

En lo referente a la política exterior, estuvo determinada por el ingreso de España en la OTAN, con la oposición de todos los partidos de izquierda. Fue el 30 de mayo de 1982, convirtiéndose en el decimosexto país en integrar la Alianza Atlántica. La integración fue polémica, especialmente en cuanto a la decisión de no celebrar un referéndum para su aprobación, algo que habían solicitado expresamente partidos como el PCE y el PSOE, organizando campañas masivas (y exitosas) de recogida de firmas. Así mismo, se organizaron marchas anti-OTAN sobre la base aérea de Torrejón de Ardoz (Madrid). Fue llamativa la postura socialista, que encabezó el movimiento de oposición con una defensa encarnizada del “no”, aunque con un eslogan claramente ambiguo: “OTAN, de entrada, no”. Felipe González anuncia que, de ganar las elecciones por mayoría absoluta, replanteará la permanencia en la OTAN.

Un hecho inesperado sorprendió a los españoles en septiembre de 1982: una facción de ETA político-militar decide entregar las armas y decantarse por la vía democrática para seguir defendiendo sus intereses políticos. Tras la tregua que ETA (pm) declaró después del golpe de Estado, varios dirigentes de la organización, agrupados bajo la denominación “VII Asamblea”, ceden a la petición del partido abertzale EIA de terminar con su lucha armada, en vías de facilitar la negociación de los partidos vascos con el gobierno. Crucial en el proceso resultó Mario Onaindía, ex miembro de ETA, y secretario general de EIA y Euskadiko Ezkerra, que fue el primero en plantear el cese de las acciones armadas de la banda terrorista. Finalmente, tras una larga negociación, la rueda de prensa tiene lugar el 30 de septiembre, en la que diez dirigentes de ETA (pm), a cara descubierta, anuncian la disolución de la facción “VII Asamblea”. Aunque no fue una victoria total (ETA militar y ETA político-militar “VIII Asamblea” siguieron en activo), sí fue un importante avance en materia de política antiterrorista.

El 28 de octubre de 1982 será un punto de inflexión en la historia de España, marcando el fin de la Transición, y confirmando el cambio de signo político con la constitución del primer gobierno de izquierdas de la democracia. El PSOE gana las elecciones por mayoría absoluta, y Felipe González se convierte en el tercer presidente desde la caída de la Dictadura. Pero el cambio no sólo se refleja en la amplia victoria

socialista, sino también en el desplome de UCD como fuerza política, que pasa a ocupar una discreta tercera posición en el mapa político español, con 12 escaños frente a los 202 del PSOE, o los 106 de Coalición Popular (encabezada por Alianza Popular, de Manuel Fraga). Por su parte, el PCE también sufre un descalabro electoral, sumido en una crisis interna, perdiendo 19 escaños en el congreso, y desplazando votos de la izquierda desde los votantes comunistas a los socialistas.

Tal y como había asegurado, González se cuestionó la presencia de España en la OTAN, decidiendo la permanencia en la misma, aunque manteniendo la no participación del país en la estructura militar de la organización, la prohibición de almacenar e instalar armas nucleares en el territorio nacional, y estableciendo la paulatina reducción de las bases de Estados Unidos en suelo español. El referéndum prometido tuvo que esperar hasta 1986, con un cambio radical en el discurso socialista, que pasó del “de entrada, no” a pedir el “sí” a la permanencia de España en la Alianza Atlántica. Este cambio de actitud fue en parte motivado por la incorporación a la Comunidad Económica Europea (1985), debido a la asociación que desde las potencias europeas se establecía entre ambos organismos, y el pensamiento de conveniencia de estar integrado en la OTAN para ser miembro de pleno derecho de la CEE. Además, en materia de defensa, procedió a una reforma del ejército con el fin de eliminar la amenaza golpista, poniendo fin a su autonomía, renovando la Jefatura del Estado Mayor, y precisando el papel del rey como jefe de las Fuerzas Armadas.

La lucha antiterrorista también tendrá su cuota de protagonismo durante la primera legislatura socialista. ETA (m) y ETA (pm-VIII Asamblea) radicalizan su postura, provocando un centenar de muertos hasta 1986. El gobierno había aceptado negociar con Herri Batasuna y PNV el cese de la violencia y el final de la banda, pero fracasan entre decisiones políticas y atentados terroristas. En julio de 1983 se funda el GAL desde el CESID, con el fin de combatir el terrorismo mediante sus propios métodos (especialmente con acciones en el Sur de Francia, visto el poco apoyo que este país brinda a España en la lucha contra ETA). Es el nacimiento del *terrorismo de Estado*, oficial aunque clandestino al mismo tiempo. Su primera intervención tendrá lugar en octubre del mismo año, con el secuestro de los presuntos etarras Lasa y Zabala (aunque no fue reivindicado por el GAL hasta 1994. Los cuerpos aparecieron en 1995). Finalmente, España obtiene el compromiso del gobierno de Mitterrand para acabar con el denominado *santuario francés*.

Los primeros años de gobierno del PSOE estuvieron, además, marcados por la crisis, tanto en España como en Europa, con sus consecuentes medidas económicas y sociales.

Situación económica y social

En 1979 tuvo lugar otra crisis del petróleo, similar a la que en 1973 afectó a toda Europa y llevó a suscribir los *Pactos de la Moncloa* (1977) por todos los partidos políticos. En los primeros dos años desde la firma se logró contener la inflación, deteniendo la tendencia al alza de los precios, pero en 1979 la economía española volvió a recaer, y el gobierno cometió el error de no tomar medidas de ajuste energético, tal y como sí habían hecho la gran mayoría de países europeos ante la subida del precio del crudo. Esta decisión lastraría la política económica de los siguientes años.

La crisis del petróleo también trajo consigo una crisis del sector industrial, que se mantuvo entre 1978 y 1984, y dentro de la cual la producción quedó prácticamente

estancada. Hay que tener en cuenta que las especialidades en las que la industria española era más competitiva eran las de menor demanda, de manera que sufrió los efectos de la depresión en mayor medida que otros países. Especialmente el sector manufacturero, muy afectado por el acusado descenso de la inversión.

El aumento de los salarios experimentado a partir de 1978 tuvo una doble consecuencia: por una parte, la distribución de la renta comenzó a estar más repartida (suben los sueldos, al mismo tiempo que disminuyen los beneficios de los empresarios), y por otra, el encarecimiento de la mano de obra contribuyó a acentuar la crisis del modelo industrial. En total, los costes laborales para este período rondaron el 20%, ascendiendo la partida salarial un 60% más que en el resto de Europa hasta 1985. Sin embargo, la contrapartida fue un mayor número de despidos (favorecidos por la flexibilidad pactada entre gobierno, sindicatos y patronal), disparando la tasa de paro entre la población activa, que llegará a su cota máxima en 1985, aumentando paulatinamente hasta triplicar la tasa existente en 1979. A ello también contribuyó el final del proceso de modernización del sector agrario, que culminó con la destrucción de puestos de trabajo.

En 1980 se firma el Estatuto de los Trabajadores²⁷¹, convirtiéndose en la primera gran reforma laboral de la democracia, y base sobre la que se moverán las siguientes. En él se establecen y regulan los derechos y deberes de los trabajadores por cuenta ajena y en regímenes especiales, excluyendo los de carácter público y los de ámbito doméstico; entre ellos están, por ejemplo, el derecho a la libre elección de oficio, la libre sindicación, el derecho de huelga, de negociación colectiva o de descanso. Además, fija la edad mínima para trabajar en los dieciséis años, y prohíbe la nocturnidad y las horas extra para los menores de dieciocho. Uno de los puntos más controvertidos es el que ofrece mayores facilidades para el despido, con el fin de flexibilizar el trabajo y paliar los efectos de la crisis sobre las empresas.

Pocos meses después se aprueba la Ley Básica de Empleo²⁷², con la finalidad de fomentarlo, equilibrar la oferta y la demanda laboral, y fijar mecanismos para la prevención de desempleo, favoreciendo políticas de reinserción y movilidad ocupacional. Lo más significativo de esta ley fue el establecimiento de diversas modalidades de contrato temporal, con la intención de frenar la destrucción de puestos de trabajo. A tenor de los datos del paro entre 1980 y 1985, fue realmente un fracaso. Será la reforma laboral de 1984 la que consiga frenar paulatinamente el ascenso del paro, pese a situarse en un marco inicial muy complicado.

Entre 1980 y 1985 hubo cuatro pactos sociales, con el fin principal (especialmente en los dos primeros) de contener los costes laborales y de fomentar el gasto social: además del de 1980, entre la CEOE y UGT, en el que se llega al Acuerdo Marco Interconfederal (que dio pie al Estatuto de los Trabajadores), en 1981 se alcanza el Acuerdo Nacional de Empleo, en el que esta vez sí toma parte activa el gobierno. En 1983, las patronales CEOE y CEPYME, y los sindicatos CCOO y UGT, alcanzaron el Acuerdo Interconfederal para la Negociación Colectiva; y en 1985, de nuevo con el gobierno, se llega al Acuerdo Económico y Social. Con la centralización de estos pactos

²⁷¹ Ver BOE nº 64. 14-III-1980. pp. 5799-5815.

²⁷² Ver BOE nº 250. 17-X-1980. pp. 23133-23138.

los sindicatos salieron reforzados, obteniendo un mayor poder de presión y de representación. El gobierno aceptó y mantuvo el compromiso de aumento del gasto social, que en 1985 suponía ya un 25% del PIB, siendo el área de Educación la más beneficiada, pero a cambio el aumento de los salarios se situó por debajo de la inflación, con la pérdida de poder adquisitivo correspondiente.

Cuando el PSOE gana las elecciones de 1982, España se hallaba en medio de una gran crisis económica, y la inflación se situaba en el 14%, teniendo que adoptar las mismas medidas que ya tomara UCD en 1977: la devaluación de la peseta frente al dólar, y el desarrollo de una política antiinflacionista y de reducción de déficit. Todo ello de manera prácticamente unilateral, lo cual generó tensión con los sindicatos y la patronal, especialmente tras los pactos firmados, y que se palió en parte con la imposición de la jornada laboral de cuarenta horas semanales en diciembre de ese mismo año.²⁷³

Será en 1985 cuando se comiencen a ver signos de recuperación, al tiempo que se adoptaba un nuevo paquete de reformas y medidas, como la Ley Orgánica de Libertad Sindical (LOLS)²⁷⁴, que no venía sino a recoger el precepto de la libertad sindical recogido en la Constitución, regulándolo y unificando los precedentes, en cierto modo como contrapartida a las concesiones que los sindicatos hicieron mediante los diferentes pactos sociales; o la reforma de la industria pesada, fundamentalmente la siderurgia y los astilleros.

Al margen de la política económica y de empleo, en el período que discurre entre 1979 y 1985 también se aprobaron diversas leyes y reformas de marcado carácter social. Una de las que tuvo mayor impacto sobre la opinión pública, y que se convirtió en la reforma social más importante aprobada por el gobierno de UCD, fue la denominada Ley del Divorcio²⁷⁵, a la sazón una de las más progresistas de Europa, aprobada en 1981. Una ley que contó con la oposición de la Iglesia y de los sectores más conservadores de la sociedad española, y que supuso un paso firme para la modernización social del país, que empezaba a sacudirse el peso de la Dictadura, desmarcándose de la influencia eclesiástica y militar.

Otra de las leyes más significativas dentro del marco social fue la Ley Orgánica del Aborto²⁷⁶, aprobada por el gobierno socialista en 1985, que despenalizaba la interrupción voluntaria del embarazo para los supuestos de riesgo grave para la salud física o psíquica de la madre (en cualquier momento de la gestación, previo informe médico), malformación física o tara psíquica graves del feto (hasta la semana 22, previo informe médico), y violación (hasta la semana 12, previa denuncia de los hechos). Contó con el apoyo de los colectivos feministas, aunque también con la oposición de determinados sectores como la Iglesia y organizaciones religiosas.

²⁷³ Ver Editorial. “El Gobierno aprueba la jornada laboral de 40 horas semanales” En *El País*. 23-XII-1982.

²⁷⁴ Ver BOE nº 189. 8-VIII-1985. pp. 25119-25123.

²⁷⁵ Ver BOE nº 172. 20-VII-1981. pp. 16457-16462.

²⁷⁶ Ver BOE nº 166. 12-VII-1985. p. 22041.

En lo que respecta a la educación, desde 1982 se comenzó a regular la enseñanza concertada (prácticamente toda con la Iglesia), y en 1983 se aprueba la Ley Orgánica de Reforma Universitaria²⁷⁷, con el fin de facilitar el acceso a la universidad a un número cada vez mayor de alumnos, así como para crear el marco institucional necesario para la adaptación de los planes de estudio, la flexibilización de las titulaciones y la adecuación de las infraestructuras docentes en vistas a la incorporación de España en la Comunidad Europea. Además, en 1985 se aprueba la Ley Orgánica reguladora del Derecho a la Educación (LODE)²⁷⁸, encaminada a modernizar y regular la enseñanza pública, estableciendo los tramos básicos del sistema educativo, así como la asignación de recursos públicos encaminados al mismo.

En definitiva, a medida que España iba logrando salir de la crisis, también fue liberándose de los restos de la Dictadura, modernizándose y tomando conciencia de su nueva andadura como país democrático, al mismo tiempo que se integraba cada vez más en la inercia europea.

Situación cultural

El final de la Transición, las elecciones democráticas y el cambio de signo político también tuvieron su repercusión en el mundo de las artes y de la cultura, reflejando una libertad mucho mayor que la que se había podido ver hasta el momento por culpa de la censura. Se produce, pues, un cambio sociocultural, especialmente visible en Madrid, donde se gesta un cambio que poco a poco irá afectando a toda España.

La apertura del país se verá simbolizada por la celebración del Mundial de fútbol entre el 13 de junio y el 11 de julio de 1982, marcando un hito para la historia del deporte nacional, y en el que se volcaron personalidades de todos los ámbitos de la política y la cultura. El tema musical oficial de la cita fue interpretado por Plácido Domingo, figura internacional y uno de los principales referentes de la cultura española.

Además del deporte, se produce una explosión de creatividad que afectará a las más diversas disciplinas, desde las artes plásticas a la literatura, pasando por el cine o la música, iconos de una nueva generación. La literatura de finales de los setenta y principios de los ochenta no va a resultar excesivamente vanguardista, buscando retratar los valores y la idiosincrasia de los personajes, así como el mundo real en el que se insertan. En este sentido, las novelas presentarán elementos propios de la vida diaria, con una relativa querencia por la marginalidad social. De esta forma, se convierten en una mezcla de narrativa, ensayo, crónica periodística, autobiografía e incluso cierta dosis de ciencia ficción. Hay que tener en cuenta que, tras la caída de la Dictadura, la relajación de los censores permitió el conocimiento de los movimientos internacionales, permeabilizando la manera de enfocar los temas de los escritores españoles, y resultando de ello una tendencia relativamente posibilista.

En el campo de la novela, la poesía y el ensayo destacaron autores como Juan José Millás, Eduardo Mendoza, Soledad Puértolas, Julio Llamazares, Andrés Trapiello, Carme Riera, Álvaro Pombo, Rosa Montero o Enrique Vila-Matas. Además, en artes escénicas, autores como José Luis Alonso de Santos o Fernando Fernán Gómez escriben

²⁷⁷ Ver BOE nº 209. 1-IX-1983. pp. 24034-24042.

²⁷⁸ Ver BOE nº 159. 4-VII-1985. pp. 21015-21022.

obras como *Bajarse al moro* (1984) o *Las bicicletas son para el verano* (1982) respectivamente, de carácter más costumbrista que en el caso de la narrativa. Al mismo tiempo, una corriente paralela relacionada con la cultura juvenil estará representada por autores como Vicente Molina Foix, Luis Antonio de Villena, Gregorio Morales, José Tono Martínez, Ramón Mayrata o Luis Mateo Díez, varios de ellos relacionados con los fanzines y publicaciones alternativas que fueron surgiendo en torno a la misma.

El cine durante la Transición²⁷⁹ estuvo caracterizado por una actitud revisionista de la Guerra Civil y de los años de la dictadura franquista, así como por el interés en la realidad social de España tras la misma. Del mismo modo, se introducen temas que hasta el momento habían sido tabú socialmente, como el de la homosexualidad, y se desarrollan otros que, igualmente, no hubieran pasado el corte de la censura, como el erotismo, ya sea en su vertiente más seria como en su versión humorística. Pedro Almodóvar y Mariano Ozores resultarán dos directores muy representativos en este sentido: el primero lanzó su carrera de forma definitiva con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), donde hacía un retrato de la *movida* y sus personajes, sin escatimar en detalles, convirtiéndose en uno de los principales representantes y alentadores de la misma. Almodóvar dio a conocer a varios de los actores que con el tiempo han adquirido más renombre en cine español, como Antonio Banderas, Carmen Maura, Cecilia Roth o Imanol Arias. Por su parte, Ozores es responsable de un cine de barrio en el que abunda el humor castizo mezclado con el destape, y que levantó la filmografía de actores como Andrés Pajares, Fernando Esteso, Juanito Navarro, Quique Camoiras o Antonio Ozores, cómicos habituales de la escena nacional más tradicional. Además de Pedro Almodóvar y Mariano Ozores, destacan directores como José Antonio de la Loma, Eloy de la Iglesia, Joaquín Jordá o Fernando Trueba, y se consolidan otros como Vicente Aranda, Víctor Erice o Gonzalo Suárez.

En 1982 el PSOE nombra Directora General de Cinematografía a Pilar Miró, cuya gestión estará envuelta en la polémica debido a una equivocada política de subvenciones, que terminó fomentando el clientelismo y anulando la competencia comercial. Bajo su mando la administración fomentó el cine de autor, comprometido, e incluso experimental, denostando propuestas más comerciales y más cercanas a los géneros habituales de la industria norteamericana, como el cine de aventuras, de ciencia ficción o de terror, en auge en aquel momento. En 1983, un decreto permitirá la exhibición pública de películas catalogadas “x” en salas especiales destinadas a ello. Tuvieron éxito, y en 1985, en Madrid, ya había quince abiertas.

En 1983, José Luis Garci cosecha el mayor éxito hasta ese momento para el cine español, consiguiendo, por primera vez, el premio de la Academia de Cine de Estados Unidos (los *Óscar*) para una película española con *Volver a empezar*. Además, Mario Camus también obtiene el reconocimiento europeo en forma de mención especial del jurado del Festival de Cannes por *Los Santos Inocentes* (1984), una película basada en la novela homónima de Miguel Delibes, publicada en 1981.

Dentro de las artes plásticas, la pintura se desarrolló a partir de individualidades, destacando artistas como Alfonso Albacete, Miguel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla, Juan Segura o Juan Navarro Baldewerg. Sin embargo, una corriente deudora de

²⁷⁹ Fuente complementaria: *El cine de la Transición (1975-1982)* en <<https://elangelazul.wordpress.com>> [consultado el 17-IV-2014].

lo que se denominó a principios de los setenta *nueva figuración madrileña* también encontró su cuota de mercado, de la mano de pintores como Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta o Sigfrido Martín Begué. En este sentido, éstos también se vieron influidos por la *movida*, integrándose en un movimiento dominado por creadores como Ricardo Pecharromán, las Costus, Patricia Gadea o Juan Ugalde. Paralelamente, más allá de la pintura triunfó la historieta, gracias sobre todo al auge de los cómic. De esta forma, dibujantes como Ceesepe, El Hortelano, Alberto García-Alix (integrantes de la denominada *Cascorro Factory*) o Nazario (desde Barcelona) se convirtieron en referentes de la disciplina.

Así mismo, otro área que experimentó un fuerte desarrollo fue la fotografía, gracias al trabajo de gente como Ouka Leele, Pablo Pérez Mínguez, Miguel Trillo, Gorka de Dúo, o el propio Alberto García-Alix, todos ellos vinculados de un modo u otro al ambiente de la *movida*; o al de fotógrafos como Paco Manzano, Estanis Núñez o Domingo J. Casas, más cercanos al rock, que incluso colaboraron con publicaciones especializadas.

En lo que respecta a la música, hay que separar los contextos de la música académica y la popular. En el primero de ellos, por un lado, se comienza la búsqueda de músicas alternativas y nuevas tendencias, desarrollando la música electroacústica y los estilos vanguardistas, aunque sin perder de vista la tradición. Destacan compositores como Alfredo Aracil, Manuel Balboa, Adolfo Núñez, José Ramón Encinar, Benet Casablancas, José Luis Turina o Jesús Villa Rojo, fundador del Laboratorio de Investigación Musical (LIM), encaminado a la experimentación. Por otro lado, hay un intento por rescatar la música antigua de la mano de investigadores e intérpretes como Jordi Savall, cuya labor ha sido clave para el rescate de repertorio medieval y renacentista.

Sin embargo, mucho más significativo resulta el desarrollo experimentado dentro del ámbito de la música popular urbana, especialmente gracias a la entrada de influencias extranjeras y al cese de la censura. Un caso llamativo será el del flamenco, en pleno proceso de renovación. El flamenco, habitualmente reservado a un público y una cultura muy concretas, va a evolucionar hacia formas más abiertas, fusionando incluso sus señas de identidad con elementos propios de otros géneros como el jazz o el rock. En este sentido, es indispensable mencionar a Paco de Lucía como iniciador del proceso, así como por ser el responsable del auge de la nueva guitarra flamenca, tras el éxito que “Entre dos aguas” alcanzó en 1975²⁸⁰. Por otro lado, Lole y Manuel, con su actuación en el festival *Canet Rock*, en 1978, consiguieron acaparar la atención de un público habitualmente ajeno al estilo, e incluso lograron aparecer en revistas de rock como *Disco Expres*²⁸¹. La renovación del flamenco se asentará definitivamente con la publicación de *La leyenda del tiempo* (Philips, 838 832-2. 1979), de Camarón, que pese a haber obtenido críticas negativas desde su círculo más cercano, obtendrá un gran reconocimiento por parte del resto del ámbito de la música popular. Gracias a ello, Camarón sitúa al flamenco entre los géneros musicales más comerciales, llegando a

²⁸⁰ Aunque el disco en el que se inserta, *Fuente y Caudal* (Philips. 63 28 109) fue editado originalmente en 1973, el éxito le sobrevino con su reedición en 1975.

²⁸¹ Conviene recordar la relación de Manuel Molina con Smash, grupo en el que se integró como vocalista durante su última etapa.

actuar en el programa de televisión *Popgrama*, o apareciendo en la revista *Vibraciones*, que le dedica un extenso reportaje en el número de septiembre de ese mismo año.

Posteriormente, el grupo Pata Negra materializará lo que el propio Camarón buscaba: el *rock-flamenco-gitano*²⁸². Al mismo tiempo, la comunidad gitana desarrollaba lo que se podría denominar *rumba suburbial*, de la mano de formaciones como Los Chichos, que triunfaría en los barrios marginales y obreros de las grandes ciudades, como Madrid, conviviendo con otros géneros musicales.

Una de las manifestaciones culturales que más impacto tuvo social y artísticamente dentro de España fue lo que se conocería años más tarde como la *movida*. Fundamentalmente centrada en Madrid, y habitualmente asociada a la música, en realidad se trató de un fenómeno multidisciplinar en el que ésta únicamente hizo las veces de nexo de unión. En términos generales, se puede afirmar que fue más ambiente que música, localizado en los barrios acomodados y céntricos de la ciudad. Aunque es cierto que se generó una escena cultural amparada en ella, la *movida* resultó mucho más interesante en otros ámbitos, como la fotografía, la pintura, el cine e incluso la moda. Todo ello favorecido por la libertad recién estrenada y una permisividad excelsa por parte de las autoridades.

No obstante, ciñéndose al aspecto musical, la *movida* aglutinó todo el pop procedente de la *nueva ola*, que a su vez procedía de una interpretación libre de la *new wave* inglesa, cimentada sobre el punk. Un punk que en España a duras penas fue respetado en su concepto original, y que grupos como Kaka de Luxe adaptaron de forma lúdica, dándole forma. Tras ellos llegó toda una serie de bandas de subestilos diversos, como Los Pegamoides, Paraíso, Los Secretos, Derribos Arias, Los Bóldos, Los Nikis, Glutamato Ye-Yé, Radio Futura o, algo más tarde, Mecano, por poner sólo algunos ejemplos. Sin embargo, pese a todo lo que se generó a su alrededor, la *movida* no llegó a formar una escena musical característica propiamente dicha, quedando reducida a conciertos muy heterogéneos en recintos generalmente pequeños. En su lugar, serán el rock y el heavy metal los que acaparen los grandes recitales, y los que consigan arrastrar mayores cantidades de público.

Desde finales de la década de los setenta, el rock progresivo y la cultura *underground* fueron evolucionando hacia un nuevo concepto de rock y de cultura juvenil, dando lugar al rock urbano. La irrupción del punk en España no sólo influyó a los grupos de pop de la *nueva ola*, sino que también supuso el impulso necesario para la renovación de un género que se empezaba a quedar estancado en relación con el actualizado estilo de vida y las necesidades de comunicación de un sector de la población, que ansiaba un mayor protagonismo en el desarrollo social y cultural del país. De este modo, el rock duro aparece con un mensaje más real y más crudo, acorde con la nueva situación política, social y cultural, y poco a poco irá creando su propio marco musical independiente para dar forma a un nuevo estilo: el heavy metal.

Desde 1980 el heavy metal se convierte en la banda sonora de la vida de muchos de los jóvenes que residen en los barrios marginales y obreros de las grandes ciudades. Especial incidencia tuvo en Madrid, convertida en el epicentro de un movimiento cultural que, basado en una música más técnica que el pop, el punk o el rock urbano, fue

²⁸² Fuente: José Manuel Gamboa

construyendo su código particular, muy relacionado con la realidad social de estos barrios y de sus habitantes, al tiempo que muy comprometido con su discurso musical. De esta forma, mientras la *movida* se gesta en el centro de la ciudad con un trasfondo lúdico, el heavy metal lo hace desde el extrarradio y con un fondo de denuncia social a la par que reivindicativo. Su mensaje claro y el hecho de estar cimentado sobre un estilo musical con mayor exigencia le otorgan una comunicación mucho más estrecha entre artistas y público; un público más solidario, menos individualista y más aficionado a la música, que responderá en masa a las celebraciones colectivas.

Es así como, entre 1978 y 1985, el rock español está dominado por dos tendencias hermanadas en características y apreciación popular: por una parte el rock urbano, representado por grupos como Leño, Burning, Asfalto o Topo; y por otra el heavy metal, con nombres como los de Barón Rojo, Obús, Banzai, Panzer, Ángeles del Infierno, Ñu, Santa, Goliath, Tritón o Bella Bestia entre otros tantos.

2.2 Formación, cristalización y crecimiento: 1978-1985

Para analizar el heavy metal es necesario hacer un compendio de toda una serie de factores y elementos que no son exclusivamente musicales. Como estilo, va a tener una dimensión sonora característica, así como una dimensión verbal sobre la que se apoyarán su mensaje, sus textos, sus títulos e incluso los nombres de sus intérpretes; pero además, cuenta con una dimensión social y una dimensión estética que definirán su contorno como movimiento cultural, más allá del fenómeno artístico en sí mismo.

Si se hace un repaso de la evolución que el rock ha tenido desde su nacimiento hasta su diversificación, y más concretamente a través de la vertiente que en España ha traído por el *underground*, el rock progresivo, el *rollo*, el rock urbano y el rock duro, se puede comprobar cómo ha ido empapando las diferentes clases sociales, desde las más altas hasta las más bajas (siempre entendidas desde un punto de vista socio-económico), y de cómo ha ido desplazándose espacialmente desde el centro de las ciudades hacia los suburbios y los barrios obreros y periféricos, en los que se ha asentado definitivamente.

En una panorámica global, lo que comenzó siendo una revolución cultural juvenil de clases acomodadas frente a la cultura parental, se ha ido transformando paulatinamente en una de las principales maneras de expresión de la juventud proletaria frente a una sociedad industrializada, en la que se siente en desigualdad de oportunidades e incluso marginada.

En todo este proceso, no se pueden perder de vista tampoco aquellas connotaciones inherentes a cada paso de su evolución; detalles que determinarán ciertas características del género a lo largo de su fase de formación. Especialmente las que tienen que ver con los conceptos de arte y belleza en el contexto de la cultura, que experimentarán una transformación radical a medida que el rock fue desarrollando su personalidad, trasladando la experiencia musical desde el elitismo hasta lo netamente popular; desde el refinamiento hasta lo vulgar.

Una *vulgaridad* que debe ser entendida no como falta de talento, sino como una cualidad propia de la música popular, en la que el *vulgo*, la masa social, juega un papel determinante como generador, transmisor y receptor, al mismo tiempo, de la creación artística. Es, por tanto, una exaltación de lo común, de lo cotidiano, en contraposición al

artificio que suponen ciertas manifestaciones culturales que requieren de estudios determinados, y que históricamente han venido asociados a las clases sociales medias y altas.

En su defensa acerca de la relación que mantienen el rock y el Romanticismo, Robert Pattison afirma que “el Rock es la quintaesencia de la vulgaridad”, añadiendo además que “es crudo, ruidoso y falto de gusto”²⁸³. Sin embargo, y aunque a simple vista pueda parecer una crítica, no hay que juzgar precipitadamente estas palabras, ya que en realidad están haciendo referencia a la principal virtud del rock: su planteamiento como manifestación contracultural, reivindicando aquellos valores que se opongan, sistemáticamente, a la cultura parental, así como a la cultura de masas impuesta por el *mainstream*. Más aún en lo concerniente a heavy metal, cuya idiosincrasia implica una apropiación de dichos valores para incrementarlos exponencialmente, en un desafío claro a la cultura dominante. De esta manera, se comprobará más adelante cómo se justifica esa necesidad de *crudeza* y de *ruido* en función de sus características verbales y musicales.

Respecto a la *falta de gusto*, puede referirse indistintamente a las dos dimensiones descritas, así como a una dimensión estética que también será muy particular. En cualquier caso, esta afirmación hay que cogerla desde un punto de vista tradicional, en el que el *gusto* hace alusión a una serie de convenciones que han ido arraigando en el conjunto de la sociedad y que, del mismo modo que las reglas académicas, han ido determinando lo que debe ser correcto. El *gusto* al que alude Pattison es el que presenta un enfoque apolíneo, acorde a un concepto “clásico” de la belleza y del orden.

¿Significa esto que el rock, y el heavy metal en particular, tengan *mal gusto*? En base a lo anterior se puede asegurar que no. Lo que esa *falta de gusto* denota es, en realidad, el planteamiento de un nuevo modelo de belleza. En este sentido, el heavy metal se acerca mucho a la concepción romántica del arte, en la que sus referentes se erigen antitéticos a los clásicos, que son rechazados en una muestra de ruptura cultural. Por lo tanto, lo que el género viene a defender es un cambio de referentes, una visión distinta de la realidad que al menos abra la posibilidad de un debate. Es decir, que no tiene *mal gusto*, sino que rechaza el gusto tradicional, especialmente por la intransigencia de éste frente otros modelos diferentes o alternativos, y por su incapacidad para entenderlos.

Será el mismo autor el que puntualice sobre esta definición, alegando que “el refinamiento es el arte de hacer exclusiones razonadas. Este arte es a veces denominado gusto”²⁸⁴. Así, mientras el *buen gusto* debe trascender la experiencia ordinaria, lo vulgar se deja llevar por las pasiones, limitándose a dicha experiencia como fuente creativa. Esta superposición de la pasión frente a la razón será precisamente otra de las características que distingan el heavy metal.

Visto lo anterior, es lícito asegurar que se trata de un estilo que se convierte en una forma de expresión contracultural de clase trabajadora, y cuya base arraiga en lo vulgar, lo popular, lo cotidiano. Pero no se queda en una mera manifestación artística,

²⁸³ Pattison, Robert. *The triumph of vulgarity. Rock music in the mirror of Romanticism*. Nueva York: Oxford University Press, 1987. p. 4.

²⁸⁴ *Ibíd.* p. 7.

sino que va a llevar aparejadas diversas connotaciones que conllevarán su trascendencia respecto al arte para llegar a ser un movimiento contracultural en sí mismo. Además, si se toma en consideración que “tradicionalmente las escalas de valores de lo vulgar y las clases trabajadoras tienen mucho en común, y la vulgaridad siempre ha tenido una connotación política y estética”²⁸⁵, se hallará la razón por la cual el heavy metal es considerado un movimiento antisistema: su inconformismo, su espíritu democrático, su defensa de la libertad, su denuncia de los abusos del poder frente a los ciudadanos, así como su posicionamiento frente al elitismo socio-cultural, todo ello expresado en un lenguaje coloquial, en un enérgico entorno musical y envuelto en una iconografía hostil a los modelos tradicionales, le han granjeado históricamente la antipatía de las clases políticas y sociales más altas. No es de extrañar, por tanto, que Pattison defina al rock como “la música de la vulgaridad triunfante”²⁸⁶ en el afán por describir su carácter eminentemente popular.

La década de los años setenta en España fue especialmente prolífica para el triunfo de esta *vulgaridad*, toda vez que el rock se fue ramificando en diversos subestilos enraizados en la cultura popular urbana, al mismo tiempo que la Dictadura entraba en fase de decadencia. Dentro de este marco político, los movimientos sociales contrarios al Régimen encontraron en dicho crisol estilístico la banda sonora perfecta para sus reivindicaciones, sostenidas por una juventud que demandaba libertad y un alejamiento de los modelos y referentes caducos. De este modo, a finales de la década comenzaron a destacar una serie de grupos con características similares cuyo código sonoro, visual y verbal anticipaba un nuevo camino para el rock duro: el heavy metal.

Observándolo desde una perspectiva global, el heavy metal español no sólo no planteaba ninguna innovación musical con respecto a la matriz anglosajona, sino que además llegaba con bastante retraso. Para tomar conciencia de esta afirmación, y recogiendo la cronología que Deena Weinstein atribuye al género²⁸⁷ en su faceta internacional, se puede establecer una comparativa entre ambas ramas. Así, en su obra, Weinstein indica las diferentes fases de desarrollo del heavy metal del siguiente modo:

²⁸⁵ Pattison, Robert. *Op. Cit.* p. 8.

²⁸⁶ *Ibíd.* p. 9.

²⁸⁷ Weinstein, Deena. *Heavy Metal. The music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 1991 (Rev. Ed. 2000). pp. 14-21.

- Formación: 1969-1972
- Cristalización inicial: 1973-1975
- Cristalización plena²⁸⁸: 1976-1979
- Crecimiento y expansión: 1979-1983
- Diversificación: 1983 en adelante

Mientras, en España, su irrupción tuvo lugar casi una década después, si bien es cierto que las diferentes etapas se acortan y simplifican significativamente hasta producirse cierta equiparación cronológica o, al menos, reducirse en gran medida el desfase temporal. De esta manera, se podrían establecer las siguientes fases evolutivas para el heavy metal español:

- Formación: 1978-1980
- Cristalización: 1980-1983
- Crecimiento y expansión: 1983-1985
- Diversificación: 1985 en adelante

Como se puede comprobar, una vez que el género hace su aparición dentro del país se desarrollará a una velocidad mucho mayor que fuera, llegando a su última etapa de manera casi sincrónica con la rama anglosajona. Además, esta aceleración no tiene lugar en los años de gestación, sino en los correspondientes a su asentamiento.

Las razones hay que buscarlas en las circunstancias socio-políticas que rodean todo el proceso: por un lado, como se vio en el capítulo anterior, el declive de la Dictadura hizo posible la entrada y el desarrollo del rock, del *underground* y del *rollo*; especialmente a lo largo de los setenta, de manera que, con la caída de la misma, se facilitó el paso hacia un endurecimiento de la propuesta, tanto musical como en lo referente al contenido de su mensaje, tal y como ya había ocurrido en el resto de países.

Por otra parte, la paulatina apertura de la política exterior, así como la agilización del flujo de información que conllevaba, hizo posible un mayor intercambio cultural a medida que entraban y se desarrollaban los primeros años ochenta. Por supuesto no afecta sólo al heavy metal, pero en este hecho se encuentra uno de los principales motivos por los cuales su implantación fue mucho más rápida que su formación. Las demás causas hay que buscarlas en la vertiente social, gracias a la explosión de libertad que se extendió por España tras la muerte de Franco, y que tuvo una incidencia muy significativa en el desarrollo y la recuperación cultural del país.

²⁸⁸ Deena Weinstein se refiere a esta fase como “edad dorada del heavy metal tradicional”, hablando del heavy metal de los grupos pioneros, antes de la irrupción de la New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) a finales de los setenta, que supondría un nuevo impulso. Precisamente la NWOBHM aporta cierta complejidad al estudio histórico del género, pudiendo distinguir dos etapas claras en su desarrollo, y que por tanto influirían en el establecimiento de las diferentes fases de evolución. Tomando en consideración este hecho, y sin separar ambos periodos, la “edad dorada del heavy metal tradicional” quedaría desplazada a la siguiente fase (1979-1983), toda vez que las bandas pertenecientes a la NWOBHM se incorporan al conjunto de pioneros del género.

2.2.1 Formación

A pesar del desfase temporal, ambas vertientes comparten un origen común: el desencanto de la juventud de clase trabajadora con respecto al panorama social y laboral, si bien las circunstancias sociopolíticas que lo envuelven conforman escenarios muy diferentes.

Cuando el heavy metal surge en Inglaterra a finales de los años sesenta, lo hace en el marco de un país fuertemente industrializado, y de una sociedad con una amplia clase media ocupada en el sector secundario. Sin embargo, también se trata de un momento de transformación y de crisis: por una parte, la caída de las manufacturas iniciaba un proceso de desindustrialización en aras de una transición hacia una economía basada en el sector de los servicios; y por otra, el cambio de década trajo consigo el declive de la contracultura hippie de los sesenta.

Como consecuencia de lo primero, el paro laboral se convirtió en un problema real para la población activa, afectando directamente al segmento que debía incorporarse por primera vez al mercado y que vio cómo se tambaleaba el modelo socioeconómico en el que les habían educado. A la frustración generada por la falta de oportunidades que les ofrecía el sistema ante esta nueva situación, hay que añadir también la crisis de un modelo parental fuertemente patriarcal, en el que el concepto de lo *masculino* ocupaba un lugar central de la escala de valores, y que ahora debía ser revisado. El sociólogo Ryan Moore se refiere a ello en los siguientes términos:

La desindustrialización ha contribuido a la polarización de la estructura de clases, pero también ha sido experimentada en términos de género como una crisis de la masculinidad. Las pérdidas de trabajo y el descenso de la movilidad causadas por la desindustrialización han castrado a los hombres trabajadores, y esta inseguridad ha coincidido con el incremento del número de mujeres en la fuerza de trabajo y la visibilidad global del movimiento feminista, que muchos hombres han interpretado como otra amenaza a su status privilegiado dentro de la sociedad. La transición desde una economía basada en la producción a otra basada en los servicios ha incluso redefinido el trabajo de un modo que amenaza los conceptos previos de masculinidad.²⁸⁹

Sin necesidad de entrar en debates acerca de la igualdad de género, lo cierto es que el concepto de lo *masculino* va a cobrar una importancia vital de cara al nacimiento del heavy metal. En un intento por encontrar formas de expresión que reflejaran la realidad desde un punto de vista viril, y que compensaran de algún modo esta crisis de identidad, el heavy metal se erige como el género idóneo para ello, gracias a su energía, a su mensaje crítico y a su estética agresiva. Tanto es así, que sería lícito afirmar que “el heavy metal encontró su audiencia entre la primera generación de juventud trabajadora y rebeldes masculinistas que no tenían un empleo en la fábrica esperándoles cuando salieron del colegio, y que podrían constituir un excedente de población susceptible de intensos procesos de control social”²⁹⁰. Es decir, una audiencia que ejemplificaba mejor

²⁸⁹ Moore, Ryan M. *The unmaking of the english working class: Deindustrialization, Reification and the origins of Heavy Metal*. En Bayer, Gerd (Ed.). *Heavy Metal Music in Britain*. Surrey/Burlington (Inglaterra/Estados Unidos): Ashgate Publishing, 2009. p. 145.

²⁹⁰ *Ibid.* p. 146. De nuevo se emplea el término “masculinista” como oposición a “feminista”, es decir, para referirnos a la defensa del conjunto de valores, características y actitudes propias de los hombres,

que ninguna otra el fracaso de un modelo educativo obsoleto, formada por jóvenes abocados a una marginalidad social forzosa y que comenzaron a rebelarse contra un sistema que los desamparaba.

Esta masculinidad a la que se alude se convierte en una de las primeras características del heavy metal, reflejándose en muchos de sus parámetros, ya sean musicales, literarios, estéticos, sociales o culturales. Sin embargo, también es una constante en el discurso de sus críticos, que ven en ella una actitud discriminatoria y machista, aunque sus argumentos están, en su mayoría, basados en tópicos sociales, careciendo de una base científica seria.

Cierto es que el hecho de que el rock, y el heavy metal en particular, estén creados e interpretados generalmente por hombres, no ayuda demasiado a obtener una visión que invite a lo contrario, pero sería un error equiparar lo *masculino* al *machismo* cuando se aborda un estudio del género. De hecho, sería como afirmar que es *racista* únicamente porque la mayoría de sus intérpretes son blancos, si bien es cierto que ambos tipos de segregación, racial y de género, tienen una base histórica diferente.

La masculinidad del heavy metal destaca por la reafirmación que hace de los valores inherentes al hombre, independientemente de los femeninos. Es decir, no pretende comparar ni menospreciar, sino simplemente buscar una identidad propia, escogiendo los que mejor definen su idiosincrasia. En su teoría acerca de ello, Deena Weinstein no duda en definirlo como un género eminentemente viril, justificando la concepción y el rol de la mujer en términos de barrera cultural más que como parte de un discurso machista:

La postura antifeminista de las estrellas de heavy metal habla menos de misoginia que de rechazo a los valores culturales asociados con la feminidad. [...] Se supone que los hombres son enérgicos, rudos y fuertes, mientras que las mujeres son delicadas y débiles [...] (que) la masculinidad significa ser activo, mientras la feminidad significa ser pasivo. [...] El poder, el significado esencial, inherente y definido del heavy metal, está culturalmente codificado como un rasgo masculino.²⁹¹

Así mismo, hay que estar de acuerdo con ella en que la presencia en la escena *heavy* de algunas mujeres que se autodefinen como “proveedoras de servicios sexuales a los miembros de las bandas” no hace sino reforzar dicha barrera cultural²⁹², brindando un flaco favor al rol femenino en esta tesitura. No obstante, no se puede compartir su afirmación acerca de que las *groupies* sean “el modelo estándar de mujeres en la cultura del heavy metal, ajustando la imagen de la mujer en la ideología del heavy metal”²⁹³. De hecho, que el código del heavy metal sea esencialmente masculino no ha sido una barrera infranqueable para la incorporación de artistas femeninas, que lo han aceptado como tal en el momento de componer e interpretar. Ni para las seguidoras, que

entendido genéricamente. No se debe confundir con el “machismo”, puesto que no implica un ataque o actitud negativa hacia las mujeres.

²⁹¹ Weinstein, Deena. *Heavy Metal. The music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 1991 (Rev. Ed. 2000). p. 67.

²⁹² Ídem.

²⁹³ Ídem.

conforman un grupo realmente numeroso sin necesidad de identificarse con dicho papel. Ciertamente es que la figura de la *groupie* ha alcanzado un estatus icónico dentro de la imaginaria del rock y del heavy metal, pero no es ni mucho menos la más habitual dentro de la escena, y como tal debe constar.

Teniendo en cuenta que el heavy metal es una evolución del rock y sus valores hacia una forma de expresión con mayor intensidad, y que el grueso de la música popular urbana moderna lo conforman el rock y el pop, vale comparar ambos estilos para ilustrar lo que se viene comentando, y darse cuenta de la importancia que la masculinidad adquiere en el caso de este género. Por ejemplo, para la historiadora Janne Mäkelä, “en este esquema binario, en el que el rock era metonímico para la autenticidad, y el pop para el artificio, el rock auténtico se convirtió en masculino y el pop artificial en femenino”²⁹⁴. Esta afirmación deja, además, una nueva relación: la que se establece entre lo masculino y la autenticidad, que se convertirá en otra de las características del heavy metal. Simon Frith también recoge ambos conceptos al aseverar que “a medida que los discursos de arte y autenticidad se introdujeron en la composición de música popular, las fronteras entre pop y rock se convirtieron en barreras de género”²⁹⁵. En esa falta de masculinidad y de autenticidad que se atribuye al pop se encuentra, por tanto, el origen del rechazo que los seguidores del heavy metal sienten hacia la cultura de masas, y hacia dicho estilo como banda sonora de la misma.

La *autenticidad* se convierte de esta manera en uno de los valores centrales del heavy metal, y en uno de los conceptos que diferenciarán las obras y autores que se consideren como parte del género y los que no, pese a que musicalmente puedan tener parecido. No en vano, hay que tener en cuenta que uno de los mejores indicadores de la misma se encuentra “en el grado en el que los intérpretes y discos se asimilan y legitiman dentro de subculturas o comunidades”²⁹⁶, y el heavy metal es una de las más escrupulosas en este sentido.

Para definir la *autenticidad* a la que se hace referencia, es perfectamente válida la explicación que Keir Keightley ofrece:

Se llama “auténtica” (o “auténtico”) a la música, las experiencias musicales y los músicos que son percibidos como honestos, no corrompidos por el comercio, las modas, las influencias perniciosas, etc. “Auténtico” es un término que califica la música que ofrece expresiones sinceras de sentimientos genuinos, una creatividad original o una noción orgánica de la comunidad. [...] La autenticidad es un valor, una cualidad que atribuimos a las relaciones percibidas entre la música, las prácticas socioculturales y los oyentes o públicos [...] (y que) exige un conocimiento de los contextos ajenos a la música.²⁹⁷

²⁹⁴ Mäkelä, Janne. *John Lennon Imagined: Cultural history of a Rock Star*. Nueva York: Lang, 2004. p. 100.

²⁹⁵ Frith, Simon y Horne, Howard. *Art into pop*. Londres / Nueva York: Methuen, 1988. p. 93.

²⁹⁶ Shuker, Roy. *Diccionario del Rock y la música popular*. Barcelona: Ma non troppo / Robinbook, 2005. p. 34.

²⁹⁷ Keightley, Keir. *Reconsiderar el Rock*. En Frith, S., Straw, W., y Street J. *La otra historia del Rock*. Barcelona: Ma non troppo / Robinbook, 2006. p. 181.

Keightley hace hincapié en varios conceptos importantes, como la honestidad, el comercio, las modas, la sinceridad, la creatividad o la comunidad. Sin embargo, de su lectura se desprende que no se trata de una cualidad musical por sí misma, sino de la forma en que la música se percibe, y sobre la que influyen toda una serie de factores extramusicales que se deben conocer y tener en cuenta. En muchas ocasiones, aquí está la clave para entender la esencia del rock, y del heavy metal en particular, ofreciendo además un motivo por el cual resulta imposible perfilar una definición exacta del mismo: el heavy metal no es solamente un estilo musical, y como tal no tiene una serie de características musicales cerradas que lo acoten, siendo necesario para su completa comprensión el conocimiento de los diversos factores socioculturales en los que se desarrolla.

Como se puede observar, se establece una relación inversamente proporcional entre la comercialidad de un discurso musical y su autenticidad, de forma que cuanto más se aleja de las listas de éxito y del *mainstream*, más *auténtico* se va a considerar. El artificio de las radiofórmulas es incompatible con la visión cultural del rock y del heavy metal, hasta el punto de que

la preocupación por la “autenticidad” sirve a la cultura del rock para trazar líneas divisorias dentro de las tendencias comerciales de la música popular, fronteras que separan el rock del pop, e, incluso dentro de la cultura rock, distinguen algunas versiones del rock separándolas de otras. [...] La cultura rock interpreta el éxito auténtico como una validación de la calidad artística.²⁹⁸

De hecho, una de las cualidades de los músicos de heavy metal será su capacidad para aunar su comprensión y entendimiento de los valores sociales con su interés en el aprendizaje de la técnica, la lectura y la escritura musical, con el fin de enriquecer su experiencia y su aportación a la misma; y los fans van a valorar y apreciar tal esfuerzo, otorgándoles un mayor grado de autenticidad que los distinguirá de aquellos implicados en la cultura de masas como mero entretenimiento. Es decir, que la relación a la que alude Keightley, y que se establece entre la música, las prácticas socioculturales y el público al que se dirige, alcanza un punto álgido cuando se trata de heavy metal. En una visión de conjunto, se podría referir un mayor nivel de compromiso sociocultural, en contraposición a una industria del ocio que rehúye cualquier tipo de implicación extramusical que vaya más allá del sentimentalismo fácil y artificial. En este sentido, es lícito afirmar, por lo tanto, que “la autenticidad opera como un criterio del juicio en la evaluación que hace el rock de los músicos y su música”.²⁹⁹

En vista de lo anterior, y siguiendo con el mismo criterio, las experiencias musicales *auténticas* quedarán definidas como “aquellas que ensalzan o nutren la identidad individual, o las que señalan afinidades con las comunidades minoritarias y las subculturas que sustentan dicha identidad”³⁰⁰. De todo ello conviene resaltar los conceptos de *individualidad*, *comunidad* y *subcultura*, toda vez que sirven para distinguir a su oyente de la masa, de la mayoría o de la *normalidad* a la que se dirigen las radiofórmulas y los estilos musicales sin carga social. En su lugar, la experiencia

²⁹⁸ Keightley, Keir. *Op. Cit.* pp. 181-182.

²⁹⁹ *Ibíd.* p. 183.

³⁰⁰ *Ibíd.* p. 184.

musical *auténtica* será la que aporte una determinada personalidad, ayudando al individuo a identificarse y sentirse parte de un determinado grupo con intereses comunes y que difieran de la norma, en el que se sienta integrado. El heavy metal será uno de los géneros capaces de ofrecer este tipo de experiencia musical, haciendo de ella el centro de un movimiento cultural mucho más amplio.

Ahora que se han definido la *masculinidad* y la *autenticidad* como dos de las características principales del heavy metal, y volviendo a la Inglaterra de finales de los sesenta, no es de extrañar que el escenario más propicio para la aparición del género fueran las ciudades más industrializadas del país, inmersas en una profunda crisis social, política y económica. Pero además, también se estaba entrando en una crisis ideológica, en un momento en el que la contracultura hippie que había dominado la década estaba en pleno receso.

Efectivamente, todo el movimiento que consiguió enfrentarse a la política bélica norteamericana, y que se extendió como ejemplo al continente europeo, empezó a entrar en conflicto con las circunstancias sociopolíticas derivadas del proceso de industrialización. Sobre todo en Europa, donde las difíciles condiciones laborales estaban haciendo estragos sobre la juventud trabajadora, llevándola a la búsqueda de nuevos referentes que colmaran sus expectativas, o en los que pudieran verse reflejados.

Sin embargo, pese a la ruptura con los modelos precedentes, el heavy metal no rechazó de pleno la herencia de la contracultura. Deudor de sus orígenes en el blues y el rock primigenio, durante su proceso de formación supo aunar interesadamente elementos de ésta con la masculinidad y la rudeza de las nuevas corrientes de clase trabajadora, bajo el denominador común de la autenticidad, y forjando a partir de ellas un estilo propio y característico. La principal novedad en esta nueva ramificación del rock estará en el aspecto ideológico, en el que el mensaje pacifista y de amor de los hippies es sustituido por todo lo contrario: una alegoría del mal, de la guerra y de la agresividad como metáfora del descontento social y el enfrentamiento con el sistema. Un cambio radical de mentalidad que incluso plástica y geográficamente encontró un llamativo reflejo, pudiendo confirmar un paso inmediato del colorido al negro, y del ambiente rural al urbano; de la paz a la hostilidad.

Es precisamente en esta mutación psicológica donde se encuentra la base del proceso de formación del heavy metal, y como tal no ha pasado inadvertida para los diversos estudiosos del tema. El debate se situará entonces en saber qué elementos son los que incorpora de la contracultura, y cuáles pertenecen al ámbito de la lucha de clases de la sociedad industrial. Deena Weinstein se refiere a ello del siguiente modo:

como una erupción desde la música de la cultura juvenil de los sesenta, el heavy metal continuó las actitudes, valores y prácticas que caracterizaron a la generación de Woodstock. Se apropiaron de los jeans azules, de la marihuana y el pelo largo. Puso a las estrellas del rock en pedestales, adoptó una desconfianza respecto a la autoridad social, y sostuvo que la música era una expresión seria y que la autenticidad era una virtud moral esencial de los intérpretes de rock. Pero en algunos aspectos el heavy metal creó una ruptura con los ideales de la contracultura joven. La palabra principal de los sesenta, AMOR, fue negada por su opuesta,

MALDAD. Los colores se desplazaron desde los tonos de tierra y los matices del arco iris al negro.³⁰¹

Es decir, que para Deena Weinstein el fundamento del heavy metal se halla en la contracultura hippie, de la que adquiere sus actitudes, valores y formas de hacer, con la excepción importante de un cambio de mentalidad hacia una vertiente más oscura, y antitética con el pacifismo.

Más específico y gráfico en su acercamiento a este asunto resulta Ryan Moore, detallando brevemente su visión en cuanto al reparto de influencias. Así, el heavy metal habría heredado del hippismo todo lo concerniente a la simbología y la actitud, especialmente en lo que se refiere a la rebeldía y a su papel como movimiento de protesta, otorgando a la subcultura de clases el elemento de masculinidad necesaria:

El heavy metal se desarrolló como un híbrido de los hippies y de las culturas juveniles de clase trabajadora anteriores. La subcultura del heavy metal se apropió de los símbolos de rebeldía de la contracultura hippie (pelo largo, droga, música alta) y actitudes (menores inhibiciones respecto al sexo, suspicacia inherente de la autoridad, indiferencia pasiva hacia los logros). Sin embargo, junto con el punk, rechazaron los sueños utópicos de la Nación Woodstock. El heavy metal fusionó esto con los estilos de las subculturas obreras anteriores, como los rockers en Inglaterra, y los Ángeles del Infierno en Estados Unidos, que también eran rebeldes caracterizados por su hipermasculinidad y los roles patriarcales.³⁰²

Incluso los críticos con el género se han aventurado a indagar en sus raíces, llegando a conclusiones parecidas. Por ejemplo, Dick Hebdige afirma que el heavy metal “parece representar una curiosa mezcla de estética hippie y machismo de estadio de fútbol”³⁰³. Sin adentrarse en más detalles por su parte, lo cierto es que esta definición no difiere mucho de lo visto hasta ahora: influencia hippie americana por un lado, junto con actitud inglesa propia de la crisis sociolaboral post industrial por otro. Lo único que habría que matizar sería la utilización del término *machismo* en la misma frase, toda vez que ya se ha constatado la necesidad de una reafirmación de la masculinidad y las condiciones en las que se lleva a cabo.

En definitiva, lo que parece claro es que el heavy metal debe gran parte de su estética y actitud rebelde a la contracultura de los sesenta, actualizando sus preceptos, reivindicaciones e ideología a la nueva realidad social y económica de la Europa industrial y post industrial. Resulta curioso además que Moore cite a los Ángeles del Infierno, pues el heavy metal también va a adoptar gran parte de la imagen de la cultura americana de las *chopper*, fusionándola con la propia de los hippies, para crear una estética particular que refleja perfectamente ambas influencias ideológicas. No es casualidad que todo ello se muestre en la película *Easy Rider* (1969), contemporánea a

³⁰¹ Weinstein, Deena. *Heavy Metal. The music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 1991 (Rev. Ed. 2000). p. 18.

³⁰² Moore, Ryan M. *The unmaking of the english working class: Deindustrialization, Reification and the origins of Heavy Metal*. En Bayer, Gerd (Ed.). *Heavy Metal Music in Britain*. Surrey/Burlington (Inglaterra/Estados Unidos): Ashgate Publishing, 2009. p. 146.

³⁰³ Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1979 (4ª edición, 2013). p. 209.

estos acontecimientos, que la obra musical central de su banda sonora sea “Born to be wild” (1968), del grupo de rock Steppenwolf, ni que en ésta se cite literalmente la expresión *heavy metal* cuando aún el término no había sido acuñado para referirse a un estilo musical, justo en plena fase de formación del género.

En España, mientras, la Dictadura y su régimen autárquico habían intentado aislar el país del resto de Europa, manteniéndolo relativamente al margen de los cambios que se estaban produciendo. Se dice relativamente porque, a pesar de sus esfuerzos, fue del todo imposible que se mantuviera hermética a las noticias que llegaban de fuera, así como a las consecuencias que la política, la economía y la cultura europeas estaban produciendo internacionalmente.

Sin ir más lejos, el declive de la industrialización que estaba causando estragos en la economía y la sociedad inglesa también se dejó sentir aquí, plasmándose en las revueltas que comenzaron a protagonizar las áreas más industrializadas de la península, como Bilbao, Cataluña o la cuenca minera de Asturias, de la que se obtenía la materia prima³⁰⁴. Culturalmente sí se consiguió un mayor aislamiento, aunque la implantación de las bases aéreas americanas comenzó a revertir la situación gracias al intercambio de discos y de conocimientos con los soldados y los habitantes de las mismas, así como a las emisoras de radio de las propias bases, cuya frecuencia excedía sus límites y alcanzaba a los barrios y las poblaciones cercanas.

A finales de los años sesenta, y a pesar del panorama dibujado, la sociedad española tenía una problemática propia, muy diferente de la inglesa. Las circunstancias políticas, la ausencia de libertad de expresión, la censura estricta, el ejército y la Iglesia como pilares de la Dictadura, así como una ideología impuesta muy marcada, propiciaron que la juventud tuviera un objetivo muy distinto. De hecho, en España el sistema no la desamparaba, y no estaba inmersa en una marginalidad forzosa, tal y como ocurría en Gran Bretaña: en España se penalizaba la marginalidad, y el sistema se encargaba de procurar que nadie se saliera del camino marcado por las directrices del Partido. Por lo tanto, más allá de intereses laborales, sociales o económicos, la finalidad no era otra que la propia libertad.

En lo que respecta al asunto de la masculinidad, también en España tuvo sus particularidades, aunque no del mismo modo que en la sociedad británica. La cultura patriarcal española fomentada durante el franquismo se apoyaba en el concepto de familia defendido por la Iglesia, en el cual la mujer se encargaba de criar a los hijos y atender la casa, y el hombre de trabajar, ganar dinero y procurar todo lo necesario al hogar. En este modelo, el hombre se erige como líder del núcleo familiar, primero como padre, y luego como marido, y a él se le deben respeto y obediencia absolutas.³⁰⁵

Al revés de lo que ocurría en Europa, en España no se produjo una crisis de masculinidad: hasta avanzada la Transición no se empezó a notar significativamente la incorporación de la mujer al trabajo, el rol de cabeza de familia seguía estando en la cúspide de la escala social, y la consideración de la figura femenina estaba supeditada, casi por ley, a la del hombre. Es decir, no había ninguna amenaza que hiciera sombra al

³⁰⁴ Ver capítulo 1, contexto histórico.

³⁰⁵ Ver Moreno Preciado, Rita y Babiano Mora, José (dir.). *¿Invisibles? Mujeres, trabajo y sindicalismo en España 1939-2000*. Madrid: Confederación Sindical de CCOO, 2004. pp. 30-47.

modelo patriarcal, ni motivo por el cual la masculinidad se pusiera en duda. Por el contrario, salía reforzada dentro de un sistema social con claros tintes machistas.³⁰⁶

Atendiendo a lo anterior, en esa falta de necesidad de reafirmar la condición masculina se encuentra una de las principales diferencias entre las audiencias española e inglesa, y por tanto una de las causas que llevaron al desfase temporal entre ambos países. Si se apuntaba líneas atrás que el heavy metal surgió como respuesta a la crisis de masculinidad y a la necesidad de autoafirmación de la juventud trabajadora de la Inglaterra post-industrial, lo cierto es que en España no existía esa urgencia, de modo que el rock encontró su camino en la experimentación musical, en un país que aún estaba descubriendo el rock como modo de vida y como manifestación cultural. Así, mientras en Birmingham empezaban a aparecer los primeros grupos del género, en España lo hacían los pioneros del rock progresivo, como Smash en Sevilla, Máquina! en Barcelona, y Cerebrum en Madrid, dando origen al *underground*, primer paso del rock duro nacional.

Será a partir de 1975, a punto de caer la Dictadura, cuando la cultura juvenil española dé un paso adelante de manera seria, comenzando a fraguarse y a cristalizar una paleta de subestilos que influirán directamente en la formación del heavy metal. Especialmente en Madrid, con la aparición del *rollo* y el rock urbano, así como la entrada de corrientes europeas como el punk, que van a dejar su influencia sobre los grupos de rock que llegarían posteriormente. A ellos hay que unir otros estilos procedentes del *underground*, como el rock progresivo o el rock andaluz, que aportarán los elementos necesarios para terminar de configurar la base sobre la que se sustentará el heavy metal español.³⁰⁷

Aunque es complicado señalar el inicio de la fase de formación de cualquier género musical, debido a lo confuso de sus límites y elementos estilísticos, en este caso hay que situarlo en torno al año 1978. Las razones que llevan a ello son variadas, desde puramente musicales hasta sociopolíticas. En primer lugar, se confirma el cambio político con la redacción de la Constitución Española, que venía a respaldar el establecimiento de un Estado democrático, después de tantos años de dictadura. En segundo lugar, el auge que la *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM) estaba adquiriendo en Europa, y que en 1978 ya se había asentado, empezando su época de mayor desarrollo; al igual que al resto del continente, había llegado al país y había calado entre los seguidores del rock duro, revitalizando la propuesta del heavy metal internacional, y la del rock duro nacional, que comenzó a acercarse a sus postulados. En tercer lugar, los primeros lanzamientos, ese mismo año, del sello Chapa, encargado de dar salida a gran parte de los discos adscritos al género en su etapa inicial, y que a principios de los ochenta será su gran referencia comercial. En cuarto lugar, el florecimiento de concursos y festivales que venían a refrendar el interés renovado que la juventud e incluso algunos estamentos oficiales parecían mostrar por el rock, y por el rock duro en particular. De entre todos ellos cabe destacar, sin ninguna duda, el *Villa de*

³⁰⁶ En esta ocasión sí nos estamos refiriendo al concepto de *machismo*, tal y como se entiende de forma habitual, en el que se menosprecia a la mujer, y según el cual se considera al hombre como figura superior. Tal es así que, en la sociedad franquista española, una mujer casada debía tener permiso del marido para poder trabajar en una empresa.

³⁰⁷ Ver capítulo 1.

Madrid, a través del cual se darían a conocer, en sus diferentes ediciones, muchos de los grupos de la escena *heavy*; sin olvidar otros como *La noche roja* o *Rocktiembre / Nos va la marcha*. Otro factor a tomar en cuenta es el debut discográfico de Ñu (1978), que si bien no se puede decir que sea el más claro representante del heavy metal español, sí fue el primero en aparecer de todo el elenco que protagonizará sus años de cristalización.

Además de todo ello, y como se vio en el capítulo anterior, en 1978 aparece por primera vez en España el término “heavy” para referirse a una manera de hacer música por parte de un grupo nacional: será hablando del primer disco del grupo Bloque, editado por el sello Chapa, y en el que se define el estilo de la banda como “haciendo equilibrios sobre el riesgo de confundir el ‘hard’ con el ‘heavy’, es decir, lo ‘duro’ con lo ‘pesado’”³⁰⁸. Una afirmación en la que, aparte de la referencia directa al heavy metal, se halla también otro dato interesante: la confrontación de un estilo nuevo con la tradición anterior del rock progresivo, a la que realmente pertenecía Bloque. No solamente parece que los músicos empezaban a captar las nuevas influencias, sino que los propios periodistas ya las conocían y estaban al tanto de las últimas tendencias del mercado internacional, aunque no llegaran a dominarlas lo suficiente como para poder emitir juicios críticos objetivos. Por lo tanto, considerando todas estas circunstancias, se puede decir que la fase de formación del heavy metal español comienza en los albores de 1978, en un momento de ebullición cultural tanto dentro como fuera del país.

En el exterior, y en lo que concierne particularmente para este estudio, la gran protagonista de la segunda mitad de la década de los setenta es la NWOBHM, que desde Inglaterra se iría extendiendo por el resto de Europa para, en unos casos, revitalizar el heavy metal que vio la luz a finales de los sesenta, con bandas como Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath o Uriah Heep, y cuya labor se vio continuada por otras como Judas Priest, Rainbow, UFO o Scorpions (por nombrar algunas de las más relevantes), pero que con la irrupción del punk se vio relegado a un segundo plano; y en otros, para poner la base que necesitaba el heavy metal para hacer su aparición en países, como España, en los que por diferentes motivos aún no lo había hecho. Pero ¿en qué consistió la NWOBHM? Merece la pena detenerse un momento para dar unas pautas acerca de su origen y su significado, y obtener así una visión más clara acerca de su implicación en la aparición y desarrollo del heavy metal español.

Aunque su origen es impreciso, el término *New Wave Of British Heavy Metal* fue acuñado por Alan Lewis, editor de la revista *Sounds*, y popularizado por el crítico Geoff Barton a través del mismo medio en 1979, especialmente a raíz de una serie de artículos en los que hacía mención a diversas bandas que estaban surgiendo y consolidándose en la zona noreste de Inglaterra³⁰⁹. El motivo que dio pie a tales artículos fue su propia crónica del concierto que, el 9 de mayo de 1979, en la sala Music Machine de Londres, y bajo la denominación de “Heavy Metal Crusade”, reunió a tres de esos grupos emergentes: Iron Maiden, Samson y Angel Witch³¹⁰, y que supondría el primer gran

³⁰⁸ Mallofre, Alberto. “Concierto, ‘pop-glamour’, jazz, rock alemán, rock-meseta, canción portuguesa y folk valenciano”. En *La Vanguardia*. 2-IV-1978. p. 56.

³⁰⁹ Barton, Geoff. “If you want blood (and Flashbombs and Dry Ice and Cofetti) you got it: the New Wave of British Heavy Metal. First in an Occasional Series”. En *Sounds*. 19-V-1979. p. 28

³¹⁰ Harlot, Ron. “La cruzada del Heavy Metal”. En *This is Rock*. Nº 58. Abril 2009. p. 23.

acto público de la NWOBHM, dando el empuje definitivo a una de las corrientes musicales más influyentes del siglo XX.

El responsable de todo será, sin embargo, el pinchadiscos Neal Key, residente del club Heavy Metal Soundhouse (conocido también como The Bandwagon), gracias al apoyo continuo que ofreció a las nuevas bandas de heavy metal a través de su labor, así como a las listas de temas que periódicamente enviaba a la revista *Sounds*, y de las que se hizo eco Geoff Barton³¹¹. De Key fue la idea de trasladar a un gran recinto lo que venía ocurriendo en el club, con el fin de darle un mayor alcance.

No hay una definición exacta de la NWOBHM, al igual que no la hay del propio heavy metal. La interpretación más sencilla es la de tomarla como un conjunto de bandas que revitalizaron la escena del primer heavy metal británico, aportándole un nuevo y necesario ímpetu, influyendo en los grupos posteriores hasta el punto de darle al género la forma que hoy se entiende como *clásica*, así como de facilitar su apertura hacia los diversos subestilos que florecerían ya entrados los años ochenta. El periodista John Tucker, que ha escrito y trabajado sobre el tema en numerosas ocasiones, la define como “un innovador fenómeno nacional a partir del cual surgieron leyendas del heavy metal como Iron Maiden, Def Leppard, Saxon y Diamond Head [...] En términos básicos, la NWOBHM fue un tiempo y un lugar en la historia del rock, influenciado por lo que vino anteriormente e influenciando a lo que vino después”³¹². Sea como sea, lo cierto es que entre 1978 y 1983 aproximadamente el heavy metal se revitalizó gracias al impulso de las ideas aportadas por un conjunto de nuevas bandas, y que lo que empezó como un fenómeno nacional se extendió hasta convertirse en un fenómeno de índole mundial, universalizando el género.

Su origen, no obstante, es algo confuso desde una visión cronológica: cierto es que la práctica totalidad de las fuentes citan 1978 / 1979 como punto de partida, y el “Heavy Metal Crusade” (1979) como puesta de largo, pero no se puede perder de vista que los grupos que tomaron parte en ella ya existían antes, haciendo el mismo tipo de música por el que fueron reconocidos durante los años de apogeo de la NWOBHM. Por ejemplo, Prying Mantis se formó en 1974, Iron Maiden en el 75, Saxon y Diamond Head en el 76, o Def Leppard, Samson y Raven en el 77. Es decir, que atendiendo al año de fundación de sus responsables, es lícito afirmar que la NWOBHM comenzó a mediados de la década de los setenta, siendo a partir de 1978 cuando alcanza su máximo esplendor. John Gallagher, vocalista de Raven, lo resume perfectamente al decir que “la NWOBHM ya existía, pero alguien de los medios la señaló y le dio ese nombre”³¹³.

De esta manera, en la Inglaterra dominada por el descontento social surgieron y convivieron dos manifestaciones artísticas y musicales que marcaron el devenir del rock en los años sucesivos, y cuya influencia ha llegado hasta hoy: el punk y la NWOBHM, manteniendo una relación de amor/odio que ejerció de motor de la cultura juvenil británica; especialmente la perteneciente a los barrios obreros y marginales.

³¹¹ Tucker, John. *Suzie Smiled... The New Wave Of British Heavy Metal*. Shropshire (Gran Bretaña): Independent Music Press, 2006. p. 35.

³¹² Ídem.

³¹³ Christe, Ian. *Sound of the Beast. The complete headbanging history of Heavy Metal*. Nueva York: Harper Collins, 2003. p. 33.

En cierto modo, la NWOBHM surgió como reacción al punk, y a su forma de entender tanto la música como su relación con el entorno. Además, conviene recordar que éste nació a su vez como reacción frente a los grandes grupos de rock de los setenta, a los que consideraba caducos, aburridos y alejados del público. Independientemente de si tenía razón o no, la realidad es que dichos artistas no dejaban de ser los antecedentes directos del heavy metal, de manera que lo que genera esta nueva oleada de bandas no es sino una respuesta inmediata, en el espacio y en el tiempo, al desprecio que el punk mostraba por sus raíces. Y lo hizo del modo más efectivo posible: surgiendo en su mismo lugar de origen, y de forma prácticamente simultánea.

Sin embargo, esta respuesta no fue hostil: no se trataba de atacar al punk, sino de marcar un camino alternativo e igual de válido, que diera un nuevo impulso al género. De hecho, ambas corrientes fueron permeables entre sí, y no fueron pocos los elementos que el punk legó al heavy metal, y que pasarían a formar parte de su idiosincrasia. El más significativo fue la agresividad con la que el punk se enfrentó a la escena preexistente. Una agresividad sonora, verbal, visual y actitudinal, que el heavy metal hizo suya para diferenciarse del resto. Así, los grupos aceleraron el tempo, cargaron el mensaje de contenido social, cambiaron la estética *glam* y sofisticada por una más cercana a la gente de barrio, pero al mismo tiempo más efectiva, basada en los *jeans*, el cuero negro y las tachas de metal, e incorporaron el descontento social a su manera de enfocar la realidad. Además, en el aspecto técnico simplificaron la estructura de las canciones con respecto a sus predecesores, eliminando los alardes innecesarios y reduciendo el cronometraje de forma llamativa, dando como resultado una mayor ligereza y frescura de las composiciones.

Pero a diferencia del punk, los grupos de la NWOBHM no dieron la espalda a los pioneros del rock duro y el heavy metal, sino que conservaron su espíritu musical, actualizándolo y despojándolo de todo aquello que lo había endiosado y alejado del público. Tanto fue así que “en cierta medida, la NWOBHM fue más punk en su actitud real que la del propio punk”³¹⁴, llegando incluso a sobrevivirlo a partir de los ochenta.

La otra gran aportación que éste hizo al heavy metal fue la del “*do it yourself*” (“hazlo tú mismo”), uno de sus principales lemas, y que implicaba el alejamiento e independencia de la industria musical, tal y como señala Mariano Muniesa:

El punk es el primer estilo musical nacido dentro del rock que reniega total y abiertamente del rock como tal estilo, y que propugna el desprecio y el rechazo de los grandes grupos que hasta 1977 eran poco menos que vacas sagradas en el mundo del rock al considerarlos aburridos, envejecidos y totalmente fuera de la realidad. El punk abomina de las grandes representaciones tanto de los grandes del rock sinfónico [...] como de los clásicos [...], que considera espectáculos sin sentido, que crean un arte al servicio de la industria del disco, totalmente alejado del mundo real. Frente a ese arte falseado y secuestrado por el virtuosismo [...], el punk trae una propuesta para romper con esta situación: hazlo tú mismo. “Do it yourself”.³¹⁵

³¹⁴ Harlot, Ron. “La cruzada del Heavy Metal”. En *This is Rock*, Nº 58. Abril 2009. p. 23.

³¹⁵ Muniesa, Mariano. *Punk Rock. Historia de 30 años de subversión*. Madrid: T&B Editores, 2007. p. 87.

En este contexto proliferaron la autoedición, los pequeños sellos independientes, así como un sistema de promoción basado en fanzines, radios libres, cartelera artesanal y publicidad en bares habituales. John Mortimer, guitarrista de Holocaust, ilustra muy bien este nuevo panorama cuando afirma que “había que estar muy pendiente de la prensa musical porque todas las semanas había un grupo que editaba un disco autofinanciado”³¹⁶. Y en cuanto a los sellos independientes, Mark Sutcliffe, vocalista y guitarrista de Trespass, reconoce sin tapujos el legado del punk al comentar que “si no hubiera sido por el punk, los pequeños sellos no hubieran sido tan ampliamente utilizados. 1980 fue, en efecto, el año del sello independiente”³¹⁷. En este sentido, los tres que destacaron por su edición de discos de bandas pertenecientes a la NWOBHM fueron Heavy Metal Records, Neat y Ebony Records³¹⁸, que aglutinaron gran parte de la producción de este período.

Resumiendo un poco todo lo anterior, la NWOBHM surgió como reacción al descontento y la actitud del punk, así como con el fin de revitalizar la escena de principios de los setenta y dotarla de un nuevo ímpetu que situara el heavy metal en primera línea, como reflejo de la realidad social de la juventud de clase trabajadora. La convivencia de ambos estilos le aportó el material necesario para llevar a cabo tal reestructuración, haciendo de él un género mucho más actual y moderno, y elevándolo a una posición de privilegio a principios de los ochenta que lo convertiría en una de las tendencias musicales de mayor éxito y seguimiento.

Esta explosión de la NWOBHM a partir de 1978 excedió las fronteras británicas para extenderse rápidamente por toda Europa, llegando también hasta España, e introduciendo un nuevo concepto musical que poco a poco iría calando entre los seguidores del rock más potente. Ahora bien ¿cómo estaba la situación en España? ¿En qué condiciones se encontraba para albergar la llegada del heavy metal?

Al igual que en el caso de Inglaterra, hay que fijar la atención en la aparición del punk como hecho trascendental para el desarrollo del rock nacional. Como ya se apuntó en el capítulo anterior, su irrupción tuvo lugar de manera prácticamente simultánea en ambos países, aportando diversos elementos que marcaron ambas escenas musicales y culturales.

Tres fueron los focos principales del punk dentro del país: Barcelona, donde se desarrolló una vertiente más fiel al concepto original del punk procedente de Gran Bretaña, y donde además de La Banda Trapera del Río aparecieron otros grupos como Basura o Mortimer, que ayudaron a reforzar la escena catalana; Madrid, donde el punk tomaría un rumbo diferente, acercándose a un ámbito mucho más comercial, perdiendo gran parte de su actitud original, y donde además de Ramoncín (como excepción a esta definición) hay que destacar a Kaka de Luxe, eslabón perdido entre el punk británico, el propio Ramoncín y el pop; y Euskadi, donde años más tarde se desarrollaría toda la corriente del *Rock Radical Vasco* (RRV).

³¹⁶ Ver *New Wave of British Heavy Metal*. <<http://metal80.wordpress.com/category/articulos/nwobhm>> [consultado el 12-V-2014].

³¹⁷ Tucker, John. *Suzie Smiled... The New Wave Of British Heavy Metal*. Shropshire (Gran Bretaña): Independent Music Press, 2006. p. 93.

³¹⁸ *Ibíd.* pp. 94-95.

En el plano de la composición musical, el punk legó, sobre todo, una forma de entender las canciones radicalmente opuesta a la que tenían los grandes grupos de rock progresivo de principios de década. En éstos, cada pieza estaba basada en la música, en la instrumentación y en las líneas melódicas, apoyando su tesis en el virtuosismo de sus intérpretes, y dejando para ello grandes espacios de tiempo en los que desarrollaban largos pasajes instrumentales fruto de la improvisación, o bien de minuciosos y meticulosos estudios técnicos que permitieran mostrar en toda su plenitud las características sonoras y las posibilidades interpretativas de cada instrumento (especialmente la guitarra, aunque no faltaban grandes maestros del bajo eléctrico, de los teclados y de la batería). La voz se incorporaba como un instrumento más, y el texto se hallaba inmerso en un concepto global de lo que debía ser la obra en su conjunto. El punk, por el contrario, basaba la composición de las canciones en el mensaje del texto, siendo éste el principal protagonista de las mismas en toda su extensión. Para ello se eliminan los pasajes instrumentales (especialmente los destinados al lucimiento personal de los solistas), se simplifica la complejidad estructural hasta el límite, quedando reducida a una simple sucesión de estrofas y estribillos, y se evita cualquier tipo de ornamentación instrumental, quedando la música como un mero acompañamiento armónico de la voz. Incluso la melodía vocal quedaba supeditada al contenido del texto y a la propia interpretación del cantante, que podía suprimirla en caso de que así lo requiriera una vocalización más rápida o un mayor énfasis en alguna de las frases. Una melodía simple y monótona, cantada sin modulaciones a modo de salmodia y que intentaba reflejar el hastío, el descontento y la desgana propias de la actitud punk.

Todo ello trajo consigo una consecuencia inmediata en lo referente a la técnica musical: la simplificación tan drástica de los elementos compositivos y virtuosísticos ya no requería de grandes conocimientos de teoría ni de práctica instrumental, de modo que se produjo un proceso de desprofesionalización que abrió las puertas a la proliferación de bandas amateur. Ya no hacía falta saber música para tocar rock; ni siquiera hacía falta tener grandes cualidades para cantar, supliendo la calidad vocal e instrumental con una actitud lo suficientemente corrosiva y desafiante, que fuera capaz de defender un mensaje de descontento social.

Ese espíritu es el que se podía encontrar, sin ir más lejos, en el anuncio que Jero Ramiro puso en la revista *Disco Expres*, en 1976, con motivo de la búsqueda de cantante para Siracusa, y en el que claramente se hace alusión al hecho de que no hace falta ser profesional mientras se tenga la actitud adecuada. Respondió Ramoncín para hacerse con el puesto:

Grupo que empieza en Vallecas necesita cantante. No importa que sea muy bueno pero que se lo monte bien en el escenario.³¹⁹

La simplificación de estructuras y ornamentos musicales también influyó en cierta medida al rock urbano, aunque éste continuó cuidando los arreglos y dejando espacio para el desarrollo instrumental. El poso que todo esto iba a dejar sobre él se haría notar de manera especial en lo referente a la duración de las canciones: aunque ya en sus orígenes el rock urbano proponía una reducción del tiempo de las mismas con respecto a los grupos de rock progresivo, la influencia del punk vino a reforzar tal propuesta, acortando incluso en mayor medida dicho cronometraje. En este sentido, la

³¹⁹ <www.jeroramiro.com> [consultado el 12-V-2014].

simplificación estructural y la influencia que el punk ejerció sobre las letras se tornaron fundamentales: por un lado, al contener un mensaje más directo y con menos adornos literarios, las letras se acortaron, lo que unido a una organización cerrada de estrofas y estribillos terminó disminuyendo el tiempo total de los temas.

Sin embargo, pese a que la entrada del punk en España supuso una revisión de los planteamientos musicales del rock, y pese a que inmediatamente interactuó con él llegando a crear un híbrido, fusión de ambos estilos, cuya propuesta era musicalmente interesante, hay un punto en el que ambos difieren de forma significativa: mientras el punk se erigió como el estilo amateur por excelencia, el rock urbano continuaba la herencia del rock progresivo, concediendo la mayor parte del protagonismo a la música, y por lo tanto necesitando de intérpretes cuya técnica y conocimientos musicales estuvieran dentro del ámbito profesional. Esa fue la razón por la cual, aún después de dar vida al *punk rock* que luego recogerían varios grupos durante la década de los ochenta, ambos estilos continuarían su recorrido por separado, alejándose cada vez más uno de otro.

En el punto de partida de esa separación se encuentra otro de los grupos protagonistas de finales de los setenta: Kaka de Luxe, que iba a recoger la influencia punk para llevarla a terrenos más comerciales. Surgido a finales de 1977 con el nombre de La Liviandad del Imperdible, y como formación completamente amateur³²⁰, basó su actitud, su música y sus letras en el punk procedente de las bandas punteras del género, como Ramones y Sex Pistols, aunque con la referencia más inmediata en España de Ramoncín. La importancia de Kaka de Luxe no se debe a su calidad como grupo musical, sino a dos hechos fundamentales para la historia del rock nacional: por un lado, fue la banda seminal de la denominada *nueva ola*³²¹, origen a su vez de lo que la prensa vino a llamar *movida* madrileña, en la que confluyeron muchos de los grupos que dieron forma al pop español de los años ochenta. Y por otro lado, consiguió editar su única grabación a través del sello Chapa³²², en una muestra de cómo en sus orígenes el rock duro, el rock urbano y el punk convivían dentro del *rollo*, compartiendo incluso los mismos medios de edición y distribución.

Un detalle que viene a confirmar uno de los principales elementos de escisión entre el rock duro y la *nueva ola* es la procedencia de los miembros de los grupos adscritos a ésta: mientras el rockero es un personaje de barrio obrero, de los suburbios de la ciudad, los otros provienen de familias acomodadas de nivel medio-alto, y por lo tanto no han vivido de primera mano los problemas y vicisitudes que caracterizan las

³²⁰ De todos ellos sólo tenían nociones musicales el guitarrista, Enrique Sierra, y el bajista, Nacho Canut (ver Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 538; u Ordovás, Jesús. “No disparen al jurista”. En VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 23).

³²¹ Denominación en claro paralelismo con la *New Wave* británica de 1977, que englobaba a artistas como Elvis Costello, Police, Dire Straits, Joe Jackson o Pretenders entre otros tantos, y que se alejaba de la corriente punk, abogando por un sonido más comercial dentro de los parámetros en los que se movía la tradición del rock de los setenta.

³²² Kaka de Luxe, *Rosario/Toca el pito/Viva el Metro/La pluma eléctrica*. Chapa Discos, H-33010. 1978. En realidad no será su única grabación, aunque sí la única durante el tiempo en el que el grupo estuvo en activo. En 1983, cinco años después de su disolución, ve la luz el Lp *Las canciones malditas* (El fantasma del paraíso, FAN LP-1. 1983), en el que se recoge todo el repertorio de la banda.

letras del rock urbano. Ni siquiera pueden equipararse en ese sentido (y por el mismo motivo) a los grupos de punk británicos en cuyo modelo se basaron para comenzar a hacer música.

Para Mariano Muniesa, en una descripción eminentemente gráfica de aquellas bandas seminales,

los supuestos precursores del punk madrileño eran un grupo de hijos de la clase alta, que se dedicaron a hacer punk como hobby mientras repetían sucesivamente el C.O.U. y cursos de diferentes carreras, que estaban totalmente fuera del mundo de marginación, conflictividad social y auténtica rebelión que se vivía en el Londres de 1977. Kaka De Luxe fueron el ejemplo más característico del punk de pastel, cazadora de cuero comprada en Galerías Preciados y tarjeta postal, sin ningún contenido real.³²³

Sin embargo ello no fue óbice para que, amparados en el ambiente de libertad que llegó tras la caída de la Dictadura, estos grupos, al margen de su calidad musical y su nivel socio-económico, escribieran letras cuyo contenido hubiera sido con total seguridad objetivo de los censores del Régimen muy pocos años atrás. Vicente Romero, en referencia a la edición del Ep de Kaka de Luxe, lo explicaría de la siguiente manera:

El punk explotaba en Inglaterra y los niños de papá ricos hispanos jugaban a hacer música. [...] se grabaron 12 canciones para presentar a la compañía. Aquello era demasiado. Había unas cuantas canciones muy fuertes que lo hacían impublicable. No obstante, sacamos esto con las letras en la contraportada por primera vez. Eran tan divertidos como malos tocando. Olvido (Alaska) sólo tenía 14 años cuando se grabó esto [...] con el Zurdo cantando como Tarzán llamaba a los elefantes.³²⁴

Sea como fuere, la irrupción del punk en España no puede pasarse por alto en lo concerniente a la historia del rock nacional, en unos años en los cuales se antojaba necesario un cambio o un nuevo impulso que revitalizara la escena existente. Y a ello contribuyó el punk aportando, sobre todo, una actitud de ruptura ilusionante frente al panorama gris que habían supuesto los años de la Dictadura. Al margen de su discurso musical, fue capaz de estandarizar y transmitir a toda una generación la idea de que no era necesario ser un músico profesional para poder tocar y cantar, de modo que los grupos de diversa índole (no sólo punk) comenzaron a proliferar por todo el territorio con más o menos suerte, diversificando las propuestas musicales existentes a finales de la década. Tanto es así que en el punk se encuentra el origen de varias de las manifestaciones más significativas de la España de los años ochenta, como son la *nueva ola*, la *movida* o el RRV (las dos primeras terminaron integrándose en la corriente pop apoyada y promovida por la industria, mientras que la última supuso un claro movimiento reivindicativo con raigambre en las bases del conflicto vasco, y por lo tanto con una carga política muy importante).

³²³ Muniesa, Mariano. *Punk Rock. Historia de 30 años de subversión*. Madrid: T&B Editores, 2007. p. 153.

³²⁴ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 13.

De esta manera, 1978 se convirtió en una fecha clave para el rock español: además de los primeros lanzamientos del sello Chapa, aparecieron muchas bandas nuevas, los conciertos comenzaron a proliferar, los festivales y los concursos de rock empezaron a cobrar protagonismo, y la diversidad de propuestas revitalizaba el mercado nacional. El interés de la juventud por la música adquiría un protagonismo inusitado o, al menos, se hacía más visible una vez inmersa la sociedad en el proceso de la Transición. El periodista Tato Puerto lo describe de esta manera:

Madrid, mi ciudad, era entonces un auténtico hervidero de ideas políticas, de propuestas culturales y, por supuesto, musicales. Sí, la música era importantísima para la mayor parte de los jóvenes de entonces, y en cada barrio surgía un grupo de rock o de pop cada poco tiempo. Proliferaban los conciertos y poco a poco se fueron montando festivales más grandes.³²⁵

Algo que Vicente Romero refrenda al afirmar que “es la máxima explosión que se ha dado en la historia de la música de este país [...] El 78 es el gran año [...] Aquel era un tiempo ingenuo [...] Entonces todo valía. Era el grito del cambio. Fue un tiempo fantástico”.³²⁶

Será precisamente uno de esos concursos surgidos en 1978 el que desde entonces, y hasta prácticamente la década de los noventa, se convierta en el mejor espejo del rock madrileño, al margen de las pautas marcadas por la industria y las radiofórmulas: el *Villa de Madrid*.

El *I Trofeo Villa de Madrid de música Rock* nace gracias a la colaboración de varias de las partes implicadas en el desarrollo del rock y la cultura juvenil de la ciudad.

El primer festival de rock del Ayuntamiento de Madrid nació por iniciativa del cantante Daniel Velázquez, que era asesor cultural del entonces alcalde José Luis Álvarez, de la UCD. Daniel me llamó y pusimos en marcha todo el invento que luego copiarían un montón de ayuntamientos [...] esta es la auténtica verdad del nacimiento de la idea, que en los últimos tiempos fue un acicate para el nacimiento de un montón de nuevos grupos, convirtiendo nuestro rock en muestra cultural dentro de las fiestas patronales de los ayuntamientos.³²⁷

Así describe Vicente Romero, responsable del sello Chapa, cómo surgió y se dio forma a la idea del concurso, arrojando luz sobre un tema que ha generado bastante debate³²⁸. La finalidad, en palabras de Daniel Velázquez, no era otra que “dar la

³²⁵ Puerto, Tato. “Vicente Mariskal Romero, la entrevista”. En VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 20.

³²⁶ *Ibid.* pp. 21-22.

³²⁷ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 40.

³²⁸ Algunas fuentes sugieren que Vicente Romero fue el autor de la idea original, habiéndosela comunicado posteriormente a Daniel Velázquez. No obstante, tomando en consideración las propias palabras de aquél, consideramos que no ha lugar dicha discusión. Sin embargo, basándonos en esas mismas declaraciones, y teniendo en cuenta tanto los intereses que el sello Chapa tenía en el concurso como la nula experiencia de Daniel Velázquez en el mundo del rock, sí se le puede citar como ideólogo principal del evento.

oportunidad a muchas de esas formaciones y elevar un poco el listón semicutre de la música en ese momento”³²⁹, aunque en realidad Vicente Romero también vislumbró una oportunidad inmejorable para encontrar bandas con la calidad suficiente y las cualidades necesarias que demandaba el sello Chapa, para poder aumentar las referencias de su catálogo en un período inicial en el que los representantes del rock duro y el rock urbano aún eran escasos.³³⁰

Dicha idea fue propuesta al recién nombrado alcalde, José Luis Álvarez, que la acogió favorablemente y se puso a trabajar en ella. Aunque a simple vista hubiera podido parecer una quimera el hecho de que el ayuntamiento de la capital, de UCD, se prestara a la organización de un concurso municipal de rock, lo cierto es que 1978, con toda la explosión de grupos del género, el creciente interés de la juventud española por la música, así como el ambiente de libertad e inquietud política y cultural reinante en Madrid, fue el momento propicio para proponerlo con al menos alguna posibilidad de que pudiera salir adelante. La celebración de un evento de este tipo suponía una excusa perfecta para que los nuevos políticos pudieran demostrar su intención de desmarcarse de los intereses y de las pautas marcadas por el recientemente extinguido gobierno franquista en pos del nuevo orden democrático, ofreciendo al mismo tiempo una alternativa cultural que pudiera satisfacer las expectativas de uno de los sectores más críticos con el sistema.

Una vez conseguida su aprobación por parte del ayuntamiento, y encargada su puesta en marcha a la Delegación de Acción Vecinal, se intentó repartir el coste de su organización, planteando el proyecto al Ministerio de Cultura y logrando su visto bueno. Como consecuencia, el Ministerio financió el escenario, que se situó en la Pista de Exhibiciones de la Casa de Campo (posteriormente conocida como Rockódromo). La tienda de instrumentos Leturiaga prestó el equipo de sonido necesario³³¹, de forma que la financiación de la infraestructura básica necesaria quedaba así bien repartida.

La convocatoria para el concurso se hizo desde Radiocadena, a través de los programas *Musicolandia* y *Mariscal Romero Show*³³², ambos presentados y dirigidos por Vicente Romero, y a la misma respondieron cerca de cien grupos³³³ (de los cuales sólo los diez finalistas tomaron parte en la cita de la Casa de Campo, más Moris y Asfalto, que cerraron el concurso-festival con sus respectivas actuaciones). Por otra parte, el sello Chapa se comprometía a editar un disco recopilatorio con un tema de cada uno de los grupos finalistas, haciéndose cargo de los gastos necesarios para ello, y que finalmente vio la luz bajo el nombre de *San Isidro Rock* (Chapa Discos. HS-35008,

³²⁹ Velázquez, Daniel. “Así nació el Villa”. En VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 8.

³³⁰ Fuente: Mariano Muniesa, en conversación telefónica. Ver también Romero, Vicente. “1978, un año para recordar. El Villa de Madrid”. En “Historia de los grandes festivales”. *Heavy Rock especial*, Nº 16. MC Ediciones. 1993. p. 59.

³³¹ Ver Velázquez, Daniel. Op.Cit. p. 8.

³³² Romero, Vicente. *Op. Cit.* p. 59.

³³³ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 40.

1978)³³⁴. Los premios de la primera edición del concurso fueron un trofeo y 70.000 pesetas para el ganador (Paracelso), trofeo y 35.000 para el segundo (Kaka de Luxe), trofeo y 15.000 para el tercero (Madrid 20) y 10.000 para el resto de finalistas (Trilogía, Mermelada de Lentejas, Caballo, Spider, Mono Sapiens, Star Light y La Colitis Vasilona)³³⁵, siendo entregados por el alcalde de la ciudad, José Luis Álvarez, en persona.

De toda esta serie de datos se pueden obtener dos lecturas muy claras, una política y otra cultural: por un lado, la creación y celebración del concurso suponía una oportunidad inmejorable para los políticos de intentar posicionarse en una línea divergente de la mantenida durante los años de Dictadura por el gobierno franquista. Tres años después de la muerte de Franco, y con menos de un año transcurrido desde las primeras elecciones democráticas, el gobierno y las alcaldías de UCD necesitaban sacudirse el estigma de partido conservador y continuista con respecto a los años anteriores, y mostrar una imagen de renovación que fuera capaz de convencer a la sociedad de que las cosas estaban cambiando. Aceptar la organización de un concurso de rock, cuyos músicos y público (por norma general) llevaban años luchando contra el Régimen y su censura, no fue sino un intento de ello, al mismo tiempo que se reconocía al rock como expresión cultural legítima. La implicación ya no sólo del ayuntamiento, sino también del Ministerio de Cultura, no viene sino a ratificar tal afirmación, a lo que hay que unir la participación de forma positiva de los medios de comunicación. Por otro lado, en los resultados del concurso se puede apreciar claramente el crisol de estilos que existía en Madrid en aquella época. Sin ir más lejos, los tres primeros premios correspondieron a grupos muy diferentes entre sí: Paracelso presentaba aún reminiscencias de la época hippie, Kaka de Luxe hacía punk, y Madrid 20 pertenecía al ámbito del rock duro.

En las dos siguientes ediciones se siguió manteniendo esta tendencia; especialmente en la del año 79, en la que de nuevo El Gran Wyoming se alzó con el primer premio (en esta ocasión con su banda en solitario), y como finalista quedó Paraíso, proyecto de Fernando Márquez *El Zurdo* tras la disolución de Kaka de Luxe, y perteneciente a la *nueva ola*. La edición de 1980 la ganaría Cópula Dhelado, cuyo estilo se movía dentro de los parámetros del soul.

En definitiva, la confluencia de intereses (políticos, personales, económicos o culturales) y la cooperación de todas las partes que se hallaban detrás de ellos (ayuntamiento, Gobierno, sellos discográficos, grupos, comercios de música, periodistas y medios de comunicación) fue lo que permitió que el *Villa de Madrid* saliera adelante y que triunfara como lo hizo, especialmente una vez entrados los años ochenta, en los que los grupos de rock duro y de heavy metal iban a copar los premios y la atención del público.

Ese mismo año se celebraron otros dos festivales que contribuyeron a reforzar el espíritu colectivo del rock, y que se convirtieron en citas históricas para el género en

³³⁴ El nombre del álbum respondía a un doble motivo: por un lado, el patrón de Madrid es San Isidro, y por otro, la fecha de celebración del concurso fue precisamente durante las fiestas de San Isidro, en el mes de mayo. El título fue idea de Manolo Cuevas, portadista de varios de los lanzamientos del sello Chapa.

³³⁵ Acta del jurado del *I Trofeo Villa de Madrid de música Rock* (ver VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 26).

España: *La Noche Roja* y *Rocktiembre/Nos va la marcha*. Cada uno de ellos aportó algo nuevo de forma significativa, intentando llevar a cabo dentro del país lo que ya se venía haciendo desde hacía años en los países anglosajones, y dando un paso más hacia la llegada del heavy metal y los grandes festivales de los ochenta.

La Noche Roja fue una iniciativa de Miguel Ríos. Más que un festival con un emplazamiento concreto, consistía en un festival itinerante que recorrió España durante el verano de 1978, con la idea de hacer en territorio nacional lo que se estaba haciendo en Inglaterra a nivel de macroconciertos: un cartel conformado por un elenco de artistas españoles de rock reconocidos, equipo y montaje profesionales, efectos especiales y un gran impacto mediático. Para ello contó con la colaboración del publicista Rafael Baladés, que ideó la estrategia de marketing para procurar al evento un aire conceptual, de espectáculo integral en el que las actuaciones se sucedían mediante un hilo argumental que incluía una serie de narraciones y efectos tales como el rayo láser, o actuaciones intercaladas de artistas ajenos al mundo de la música, como el fakir Ramakalín³³⁶. Vicente Romero, al igual que en el caso del *Villa de Madrid*, también estuvo implicado en el montaje de *La Noche Roja*, ejerciendo de “voz en off” que “elucubraba sobre mil historias de rock y alucine que paría la mente de Baladés con el patrocinio de los vaqueros Red Box”.³³⁷

Efectivamente, para financiar el ambicioso proyecto, la marca de pantalones vaqueros Red Box patrocinó el festival gracias a la mediación de Baladés. El nombre del festival no respondía, por tanto, a un motivo político, sino de marketing, aunque se supo aprovechar la ambigüedad del término como reclamo (las connotaciones políticas que el término adquiriría en España y la clara posición antifranquista del rock funcionaron como un claro caso de publicidad viral)³³⁸. Dos años más tarde, Rubén Baladés conseguiría repetir la experiencia de *La Noche Roja* sin Miguel Ríos; dicha edición tuvo como abanderado al grupo Red Box, que era el anterior Madrid 20 reconvertido, de nuevo por mediación del publicista, en banda promocional de la marca de ropa, en lo que supuso un caso insólito y único para el rock nacional. El asunto no tendría mayor trascendencia si no fuera porque Madrid 20 / Red Box sería, junto a Unión Pacífico, el origen de Obús, grupo de cabecera del heavy metal español.

La primera edición de *La Noche Roja* supuso un éxito de público sin precedentes para el rock español. Al concierto que abría la gira el siete de julio, en el campo de fútbol del Moscardó (barrio de Usera), asistieron más de veinticinco mil personas³³⁹ para ver las actuaciones de Miguel Ríos, Guadalquivir, Salvador, Tequila, Iceberg y Triana³⁴⁰. Por primera vez un festival en España reunía unas condiciones técnicas

³³⁶ Ver Costa, José Manuel. “Noche de ‘rock’ en un campo de fútbol”. En *El País*. 9-VII-1978.

³³⁷ Romero, Vicente. “1978, un año para recordar. La Noche Roja”. En “Historia de los grandes festivales”. *Heavy Rock especial*, N° 16. MC Ediciones. 1993. p. 59.

³³⁸ No hay que olvidar que “red”, en inglés, significa literalmente “rojo”, término aplicado en España a los simpatizantes del comunismo.

³³⁹ Ver Costa, José Manuel. *Op. Cit.*

³⁴⁰ El núcleo básico de artistas de *La Noche Roja*, que actuaba en todos los conciertos de la gira, lo conformaban Miguel Ríos, Guadalquivir, Salvador, Iceberg y Triana. A ellos se unían diversos grupos

decentes para que los grupos pudieran actuar con un sonido y unas luces acordes con la dimensión del evento, y el público pudiera disfrutar así del espectáculo por el que había pagado una entrada. La sección extramusical del concierto le dio al mismo una plusvalía cultural. En ella se adivinaban influencias y reminiscencias de la época de los grandes festivales americanos de rock de la época hippie³⁴¹, junto al empleo de nuevas tecnologías en el tratamiento visual, como proyección de figuras en movimiento a través de láser.

La parte negativa sobrevino a raíz de la gran afluencia de espectadores, que superaron completamente la previsiones, provocándose situaciones tensas con los servicios de seguridad. No obstante, este hecho no empañó el desarrollo del concierto, del que se hicieron eco varios medios de comunicación generalistas. José Manuel Costa, del diario *El País*, recoge sus impresiones de la siguiente manera:

El viernes por la noche tuvo lugar en Madrid uno de los mayores festivales de rock que se han conocido en España. Más de 25.000 personas se reunieron en el campo de fútbol del Moscardó para desquitarse de un curso que apenas acaba de finalizar, y disfrutar con buena música de unas vacaciones que no han hecho sino empezar. Una buena organización en cuanto a sonido y luces, y catastrófica en cuanto a orden interno, demostraron una vez más que este tipo de actos deben ser preparados en todos sus detalles para evitar que degeneren debido a problemas de fácil resolución. Sin embargo, el circo que vimos en Madrid y que recorrerá toda España es el primer montaje que va a realizar una gira coherente por nuestro país [...] El barrio de Usera (junto al Manzanares) se convirtió, el pasado viernes por la noche, en capital provisional del rock y el rollo español [...] La Noche Roja tal vez sea el primer circo de rock que se ha planteado en nuestro país con unas condiciones técnicas mínimas en lo que respecta a sonido, luces y diseño del festival. Miguel Ríos, Guadalquivir, Tequila, Salvador, Iceberg y Triana son nombres capaces de llegar a un enorme sector de público que superó todas las previsiones en cuanto a orden interno se refiere [...] El ambiente, que había comenzado siendo alegre y fácil, se convirtió durante un par de horas en una verdadera agonía, debido a la falta de responsabilidad de unos listos y la escasa experiencia de la organización [...] Más de siete horas en un campo de fútbol es algo muy fuerte, y sería deseable que las próximas veces se aprovechara la experiencia. Aunque, a pesar de todo, la Noche Roja resultó uno de los mejores festivales de rock que se han montado nunca en nuestro país.³⁴²

Al margen de los problemas que pudiera haber en cuanto a orden dentro del recinto, lo cierto es que *La Noche Roja* le aportó al rock español la componente de teatralidad y de gran espectáculo que el propio género estaba demandando, situándolo por primera vez al frente de la música popular moderna que se hacía en el país. Fue el primer gran espectáculo de rock en la historia nacional.

dependiendo de la localidad, como fue el caso de Tequila en Madrid y Barcelona, Imán en Málaga y Motril, o Bloque en Laredo.

³⁴¹ Especialmente la parte de narración que se refiere de forma expresa a la Era de Acuario, y que inevitablemente recuerda a uno de los temas principales del musical *Hair*, escrito por James Rado, Jerome Ragni y Galt MacDermot, y estrenado en 1967.

³⁴² Costa, José Manuel. *Op. Cit.*

Un caso diferente es el que supuso el festival *Rocktiembre*, celebrado en la plaza de toros de Vistalegre, en el madrileño barrio de Carabanchel, el 22 de septiembre de 1978. La iniciativa partió de Armando de Castro, guitarrista por entonces de Coz; tenía carácter solidario, y su finalidad era la de recaudar fondos para el Sindicato de Músicos de Madrid, al que pertenecían varios de los artistas participantes.³⁴³

Si se compara con el *Villa de Madrid* y con *La Noche Roja*, el festival *Rocktiembre* ofrecía, a diferencia de aquéllos, un cartel conformado por grupos que pertenecían íntegramente al *rollo* madrileño: Mad, Coz, Leño, Topo, Cucharada y Teddy Bautista. Aunque hoy podría pensarse que el elenco de artistas era lo suficientemente atractivo como para atraer grandes cantidades de público, hay que resaltar que por entonces, a excepción de Teddy Bautista, ninguno de los otros grupos había editado todavía ningún disco, de modo que se convirtió en un macroconcierto de bandas noveles³⁴⁴. Precisamente, la primera gran aportación de *Rocktiembre* al rock nacional fue la de servir de plataforma de lanzamiento para todos ellos, que a partir de aquí se convertirían en cabezas visibles del rock urbano madrileño.

La otra gran aportación del festival fue la película documental que se filmó sobre el mismo, y que saldría editada en 1979 bajo el nombre de *Nos va la marcha*³⁴⁵. Dirigida por José Manuel Berástegui, Manuel Gómez Pereira y Raimundo García, se iba a convertir en la primera película española sobre el rock (y sobre el rock español), siguiendo en cierta manera el estilo del film *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). En *Nos va la marcha* se incluyen las actuaciones musicales de los grupos, entrevistas con varios de los protagonistas y escenas que captan el ambiente del público antes y durante el concierto. Llegó a exhibirse en salas comerciales, y con el tiempo se ha convertido en un documento de un valor incalculable para el estudio del *rollo* y la escena rockera de Madrid a finales de los setenta.³⁴⁶

³⁴³ Hay contradicción para señalar al ideólogo original del *Rocktiembre*. Vicente Romero cita a Teddy Bautista como autor de la idea (ver Romero, Vicente. “1978, un año para recordar. Rocktiembre / Nos va la marcha”. En “Historia de los grandes festivales”. *Heavy Rock especial*, N° 16. MC Ediciones. 1993. p. 59), pero el propio Teddy Bautista, en una entrevista para la película que se hizo sobre el festival, nombra a Armando de Castro como artífice del macroconcierto (aunque finalmente duda sobre si fueron los músicos de Leño; ver Berastegui, J. M., Gómez, M. Y García, R. [directores]. *Nos va la marcha*. Máquina de Películas, CyT-72. 1979), y el grupo Coz señala al sindicato (en el que sus propios miembros se incluyen) como origen de la iniciativa (ver <www.coz.es> [consultado el 14-V-2014]). Armando de Castro despeja la duda al publicar en su página web (<www.armandodecastro.es> [consultado el 14-V-2014]) que suyos fueron la idea y el nombre.

³⁴⁴ Curiosamente, los primeros trabajos discográficos de Leño, Topo, Coz y Cucharada serían producidos por el propio Teddy Bautista (Mad no llegó a editar disco), y todos ellos saldrían con el sello Chapa a excepción del álbum de Coz, que firmaría con CBS.

³⁴⁵ Berastegui, J. M., Gómez, M. Y García, R. (directores). *Nos va la marcha*. Máquina de Películas, CyT-72. 1979.

³⁴⁶ Hoy en día el original de la película está desaparecido, de forma que pese a su valor no se ha conseguido reeditarla. Tan sólo se conservarían algunas de las copias que salieron para formato vídeo, y de ser así todas ellas se encuentran en manos de particulares. La última exhibición pública (a fecha de la escritura de estas líneas) tuvo lugar el 24 de abril de 2003 en el transcurso de las I Jornadas *El Heavy Metal en España*, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, gracias a una copia privada.

En *Rocktiembre* se dieron cita algunas curiosidades que añaden valor al evento, como el hecho de que, como se ha comentado líneas atrás, los grupos participantes se presentaran como bandas noveles a la espera de grabar su primer disco. Además, se vieron formaciones que, por lo anecdótico y efímero, se han convertido en históricas con el paso del tiempo: Armando de Castro (posteriormente en Barón Rojo) liderando al grupo Coz, del que también formaba parte Tony Urbano (que poco después pasaría a Leño), Juan Márquez (fundador de Coz, al que volvería poco después) al frente de Mad, Teddy Bautista acompañado por Coz durante su actuación (incluso por Carlos de Castro, hermano de Armando y co-fundador de Barón Rojo, que por entonces estaba cumpliendo el servicio militar en Barcelona apartando así su actividad con el grupo, y que aunque no participó en la actuación de Coz sí lo hizo durante la interpretación, por parte de Teddy, del tema de Luis Eduardo Aute “Anda suelto Satanás”³⁴⁷), o a Leño con Chiqui Mariscal (antes de que se marchara del grupo y fuera sustituido por Tony Urbano).

A diferencia de *La Noche Roja*, *Rocktiembre* fue un desastre a nivel organizativo. Desde el escenario, que era muy pequeño, hasta la seguridad, pasando por el sonido y las luces, recordaba a los primeros intentos de montar un festival de rock en España, donde todos los aspectos dejaban bastante que desear. Pese a que el recinto prácticamente se llenó, fue también un fracaso a nivel económico, debido principalmente a que la mayoría del público asistente accedió a la plaza forzando las puertas en vez de pagar la entrada (y echando por tierra el fin benéfico del mismo). Ello generó momentos de mucha tensión, incluyendo cargas de la policía, aunque afortunadamente el asunto no pasó a mayores y el concierto transcurrió con buen ambiente. Juan Márquez (por entonces bajista de Mad) lo recuerda del siguiente modo:

Hace más de 30 años, los músicos, mayoritariamente rockeros, formamos un sindicato unitario (después de dinamitar el antiguo Sindicato Vertical) y para dotarlo de recursos con los que atender el proyecto y los casos que necesitaban especial ayuda, hicimos un festival, Rocktiembre 78, en la Plaza de Toros de Vistalegre con (por orden alfabético) COZ, CUCHARADA, LEÑO, MAD, TEDDY BAUTISTA y TOPO. Hubo un lleno total pero la mayoría se coló y sólo pagaron entrada unos pocos (a pesar de haber contratado al servicio de orden del PCE) así que ruina, y nadie quiso saber nada más, por mucho tiempo, de aquella vía de financiación, luego cada partido político tiró de los suyos y el romántico proyecto de un sindicato unitario se desintegró. De todo aquello, lo único que quedó fue la película “Nos va la marcha” (desaparecida también en combate) y un colectivo abandonado a su suerte.³⁴⁸

Uno de los mejores testimonios sobre lo acontecido allí lo ofrece Julio Castejón (Asfalto), que aunque no actuó sí estuvo en calidad de asistente:

El 22 de septiembre del 78 se organizó en Madrid el que tal vez fuera, hasta entonces, el primer gran festival de rock integrado exclusivamente por grupos nacionales: “Rocktiembre”, bajo ese título aparecieron carteles por toda la ciudad.

³⁴⁷ Aunque varias fuentes aseguran que Carlos de Castro no asistió al festival debido al servicio militar, lo cierto es que sí lo hizo, pero únicamente se subió al escenario para interpretar junto a Teddy Bautista y Coz la versión del tema de Aute (ver <www.baronrojo.net> [consultado el 14-V-2014]).

³⁴⁸ <www.coz.es> [consultado el 14-V-2014].

Sobre un escenario patético (Teddy Bautista, Canarios, hoy presidente de SGAE³⁴⁹, lo consiguió pidiéndolo prestado), instalado en la antigua Plaza de Toros de “Vista Alegre”, barrio de Carabanchel (Madrid), se vieron por primera vez juntos a una serie de grupos que llevaban pocos años paseando por pueblos y ciudades una nueva forma de hacer música. Para aquella ocasión se vieron juntos, por poner un ejemplo, a los hermanos Castro (Barón Rojo) actuando como Coz, a Juan Márquez (Coz) como bajista de Mad, grupo efímero pero integrado por gente muy implicada, a Manolo Tena con sus Cucharada y a Leño sin Tony al bajo que a la sazón militaba en Coz. En definitiva un cartel que, con el paso del tiempo, sumando las trayectorias de los músicos que allí se dieron cita, a nadie, probablemente, hoy le hubiera gustado perderse [...] De todas las bandas programadas, tan sólo Teddy Bautista tenía discos editados; curioso ¿verdad?. Ciertamente que al año siguiente prácticamente todos ellos publicarían sus primeros Lps y comenzarían a ser públicamente conocidos. El festival resultó ser todo un desastre organizativo perfectamente reflejo de lo que era el rock por entonces: un cúmulo de improvisaciones voluntariosas, un me lo hago yo mismo si no lo hace nadie; téngase en cuenta que fueron los propios músicos los que se la jugaron, y perdieron. Todo aquello quedó registrado en un film que se llamó “Nos Va La Marcha” cuya banda sonora, que no era otra cosa que una pésima grabación del concierto, cómo no, fue publicada por Chapa Discos. Ninguno de los músicos con los que he hablado recuerda el evento con especial estima, si exceptuamos esa carga de nostalgia que nos hace sublimar acontecimientos pasados que, en algunos casos, terminan por convertirse en referencia de nuestra propia trayectoria. Pero lo que es innegable es que, aquella noche, se vio impregnada por el espíritu de las intenciones de un puñado de músicos con los que me sentía totalmente identificado. Éramos gente joven que lo habíamos dejado todo por la música; una música nueva, distinta de la que sonaba, pese a que ese año, las emisoras comerciales, por fin se habían prestado a pasar por la radio las canciones de Asfalto. Nosotros también formábamos parte esencial del gran cambio que se estaba cocinando. La sociedad en su conjunto vivía un momento trascendente y nos sentíamos protagonistas, conjugando en primera persona el verbo ser y el estar. Vida intensa.³⁵⁰

El comentario de Julio Castejón, además de describir en buena medida lo que ocurrió aquella noche, aporta algún que otro dato interesante, como el hecho de que ninguno de los músicos “recuerda el evento con especial estima”. Efectivamente, sólo el tiempo le ha dado al acontecimiento el valor histórico que de verdad posee, y que en su momento no fue una experiencia demasiado positiva para ninguno de los organizadores ni de los artistas participantes. La mala organización, el fracaso económico y las condiciones precarias para la realización del concierto eclipsaron su importancia como festival pionero del rock urbano, “una música nueva, distinta de la que sonaba”. También llamativa es la reflexión que hace, como integrante activo del *rollo*, de cómo era el ambiente entonces: “Nosotros también formábamos parte esencial del gran cambio que se estaba cocinando. La sociedad en su conjunto vivía un momento trascendente y nos sentíamos protagonistas, conjugando en primera persona el verbo ser y estar. Vida intensa”. Un gran cambio político, social y cultural en el que el rock duro adquirió un papel protagonista como agente del cambio, como representante de lo antagónico a todo lo que había supuesto el Régimen, y como alternativa a lo que en

³⁴⁹ A fecha de redacción de estas líneas Teddy Bautista ya no es presidente del Consejo de Dirección de SGAE, ni figura en el organigrama organizativo de la Sociedad.

³⁵⁰ <<http://juliocastejon.blogspot.com>> [consultado el 14-V-2014].

aquellos momentos defendía el sistema a través de las radiofórmulas y los *mass media* (plasmado fundamentalmente en la música melódica, el pop y la *nueva ola*, gracias a su carácter lúdico). Julio Castejón no hace sino reivindicar el papel del rock duro y del rock urbano como coprotagonistas de la Transición, de la llegada de la democracia y del gran cambio socio-cultural que se estaba produciendo. Pero no como mero espectador, sino como agente activo del mismo. En definitiva, no se trataba sólo de ser parte de ese cambio, sino de estar haciéndolo posible.

Más distante y frívolo es el artículo recogido en el diario *El País* al hilo del festival, firmado por J.M.C. (José Manuel Costa), que dedica más líneas a mencionar la mala organización que lo acontecido musicalmente (en este aspecto se centra de forma prácticamente exclusiva en la figura de Teddy Bautista, limitándose a citar el nombre del resto sin describir sus respectivas actuaciones):

El pasado viernes tuvo lugar un Festival de rock en Madrid. En una plaza de toros. Y hubo violencia. Los festivales de rock se desarrollan en polideportivos, campos de deporte, frontones, campos de fútbol o plazas de toros. Hasta el más negado puede encontrar una relación simbólica entre el marco y la violencia y agresividad que se desarrollan, en torno al mismo. El viernes también se intentó forzar las puertas y se repartieron unos cuantos palos. El problema es que hay gente especialmente bestia. El problema es también que los organizadores no asumen todas las contradicciones de montar un tinglado de este tipo. El acto estaba montado con la finalidad de recaudar fondos, y conseguir publicidad para el Sindicato de Músicos de Madrid [...] No se le puede echar en cara a la gente que no acate las disposiciones de una organización de la cual no se siente parte. Y, además, hay gente muy bestia [...] El festival presentaba rock madrileño, a grupos como Mad, Cucharada, Coz, Topo o Leño. La mayoría son tríos, grupos de rock bestia capaces de hacer bailar o de meter ruido en una maravillosa noche de otoño. Así se iba creando un ambiente sano, tranquilo dentro de unos límites aceptables y pletórico de marcha. Por fortuna, las tensiones que registraban y sufrían los músicos-organizadores no habían trascendido al público-escucha”.³⁵¹

Especialmente significativa es la relación que establece el artículo en sus primeras líneas entre rock y violencia, a todas luces injustificada, y que no hace sino ayudar a la estigmatización del rock como género conflictivo. Llama la atención, sin embargo, que posteriormente cite que “así se iba creando un ambiente sano, tranquilo dentro de unos límites aceptables”, y mencione un momento de la actuación de Teddy Bautista como “rock brutal, más salvaje que todo lo que se había realizado antes (que era bueno)”. Una incongruencia que deja entrever cómo a la prensa generalista no le interesaba tanto el contenido musical de los conciertos de rock como todo lo que rodeaba a los mismos, en una práctica habitual de la denominada *prensa amarilla*.

A la apreciación actual del festival *Rocktiembre*, y a su reconocimiento como acontecimiento histórico de la cultura española, ha contribuido la película *Nos va la marcha*, único documento visual que ha llegado de aquello. Las escenas de la gente esperando en los alrededores de la plaza de toros, las del derribo de la puerta para acceder al recinto y las tomadas durante las actuaciones de los grupos muestran cómo era el tipo de público que asistía a los conciertos de rock urbano: un público de barrio,

³⁵¹ Costa, José Manuel. “Rocktiembre 78: ‘rock’, violencia y Teddy Bautista”. En *El País*. 26-IX-1978.

de clase social media-baja, muy alejado del prototipo de espectador de otros géneros como la música clásica, la canción melódica o el pop.

De *Rocktiembre* también resultó el disco doble en directo *Nos va la marcha* (Chapa Discos, HS-35012. 1979), que hizo las veces de banda sonora de la película. En él se recogen los archivos sonoros pertenecientes a las actuaciones de todos los grupos participantes, grabados in situ por Luis Calleja, de los estudios Kirios³⁵². En su portada, totalmente roja con un casco de policía en el que se reflejan varios de los músicos del festival, se intentó representar el triunfo del rock frente a la violencia (personificada en este caso por los *grises*, que cargaron contra los asistentes en los momentos previos al concierto). De nuevo Chapa (y, por ende, Vicente Romero), se involucra en un proyecto de rock español, añadiendo nuevas referencias a su catálogo, consiguiendo contratar a los principales artífices del rock urbano madrileño, y reafirmando su apuesta seria por el rock cantado en castellano, que le establecía como el principal sello para los lanzamientos discográficos de los grupos de rock nacionales.

El *Villa de Madrid*, *La Noche Roja* y *Rocktiembre* abarcaron en sus programaciones, y en un mismo año, una buena representación del panorama rockero existente en Madrid a finales de los setenta, desde los últimos exponentes del *underground* más puro a los precursores del heavy metal, pasando por el *rollo*, el punk y la *nueva ola*, y sirviendo además como auténticas ceremonias de exaltación y celebración del cambio que se estaba produciendo tras la caída del franquismo. Los tres aportaron elementos que contribuyeron a dar al rock el protagonismo necesario para afrontar con fuerza el cambio de década, situando a Madrid como el centro neurálgico del *rollo*, del rock y del heavy metal, cuya aparición en territorio nacional se iba a producir de manera inminente.

La capital se va a confirmar, por lo tanto, como el epicentro cultural de una nueva etapa en España en la que, a pesar del auge de la *nueva ola*, el rock será protagonista. Ello implica que toda la ciudad se hará partícipe de esta explosión, desde los barrios más elitistas y los más representativos de clase burguesa (cuna de los grupos de pop de la *movida*) hasta los especialmente obreros y marginales (en los que nacen el rock urbano y el heavy metal), tal y como queda reflejado en la prensa de la época:

Así, esta ciudad que ha carecido de la tradición cultural de Barcelona y que siempre ha dado de comer a más burócratas que artistas, es ahora un gran bazar cultural lleno de grupos creadores que renacen, lleno de inquietudes populares que despiertan y lleno de deseos y hambres largo tiempo insatisfechos. Entre los pocos gozos que ofrece Madrid a sus habitantes, quizá sea su actividad cultural el más gratificante, no en balde es Madrid el sanctasanctórum de la cultura oficial y paraoficial, la urbe más surtida de tinglados culturales y la receptora de todas las más subterráneas, retorcidas y marginales ideas de pensar [...] La música de cantautor, el rock y el jazz [...] se refugian en los colegios mayores o en grandes salas como el Alcalá Palace y el Palacio de los Deportes [...] “Ahora a la gente le va el rock y el canuto en vez de los recitales de cantautores de las diversas nacionalidades. El compromiso político de hace un par de años ha perdido unidad, y muchos universitarios están más por la evasión y el pasotismo que por rollos político-culturales”, explica uno de los organizadores de actividades culturales del Colegio

³⁵² Ver Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 41.

San Juan Evangelista. [...] La cultura más viva hay que buscarla, sin embargo, en los barrios y grupos marginales [...] pero ni existen la cantidad de mecenas que los madrileños necesitarían, ni da prestigio y rentabilidad crear empresas culturales en Vallecas, La Celsa o Entrevías. Y sin embargo, son las gentes del barrio las que piden cultura, “pero no de señoritos”.³⁵³

Será en este escenario donde estilos tan diversos como el punk, el rock urbano, el rock andaluz, el rock progresivo, el pop, el jazz y otros tantos convivan de forma pacífica, aunque cada vez vayan dejando más claras sus intenciones para configurar un nuevo mapa musical y cultural. Dentro de ese posicionamiento, las diferentes manifestaciones del ámbito del rock van a tender a agruparse, al mismo tiempo que se distancian del pop para emprender caminos muy diferentes. El punk, tras un período de vida intenso pero efímero, se divide entre ambas corrientes, aportando a cada parte un poco de su idiosincrasia: por un lado, desde Kaka de Luxe, da comienzo a la *nueva ola* y a la *movida*, diluyendo su agresividad en pos de la comercialidad y la imagen, y desviando el centro de atención de una música que queda como mero accesorio; y por otro, “el punk dio toda una lección de cómo había que decir las cosas”³⁵⁴, y la actitud de artistas como Ramoncín o la Banda Trapera del Río queda como legado para el rock urbano, que incorpora la agresividad dialéctica y la crítica ácida a su concepto musical, comenzando a dar forma al rock duro y al heavy metal.

Curiosamente, esta rama del punk es la que menos conciencia tenía de sí misma como estilo, y la que buscaba diferenciarse respecto de la influencia inglesa o norteamericana³⁵⁵, tal y como se desprende de las palabras del propio Ramoncín: “Mira, para ser punk hay que dejarse el pelo largo, haber tomado muchos ácidos, caerte del guindo y cortarte el pelo. Eso es lo que han hecho los ingleses, ¿no? Pero como en España no ha pasado nada de eso, pues lo que hacemos es rock de Vallecas”³⁵⁶. Queda patente así también su filiación con el rock urbano, especialmente plasmada en el barrio de Vallecas, que será el origen de gran parte de los grupos de rock y de heavy metal de finales de los setenta y principios de los ochenta.

Visto lo anterior, se puede afirmar que 1978 se convierte en la fecha a partir de la cual el rock preexistente comienza a adaptarse al nuevo formato, más potente y compacto, y en la cual surgen multitud de bandas con espíritu eminentemente urbano, cuya temática gira en torno a la problemática y la vida del barrio. La querencia de los músicos de rock y sus seguidores por vivir la calle, por frecuentar los parques y espacios públicos, las fiestas locales y de distrito, o los conciertos en espacios abiertos, va a plasmar el predominio del rock entre la juventud, aunque el apoyo oficial se decantara por la propuesta pop, mucho menos reivindicativa y más lúdica.

³⁵³ Fuente, Inmaculada de la. “La cultura en Madrid da de comer a más burócratas que artistas”. En *El País*. 31-III-1979.

³⁵⁴ Fortu Sánchez (Obús), en entrevista personal. 6-VI-2014.

³⁵⁵ A diferencia de la rama de la *nueva ola*, empeñada en mostrar dichas influencias, especialmente en el aspecto estético.

³⁵⁶ Ver “Ramoncín, un mito vallecano del ‘punk’ español”. En *El País*. 11-II-1978.

El crecimiento de los barrios periféricos y obreros producido durante este período en las grandes ciudades de España jugó un papel importante en la expansión del rock urbano. En todas ellas, aun teniendo en cuenta sus particularidades, podía verse extrapolado el modelo de Madrid, donde los chavales “se sentían más identificados con un melenudo que les hablaba de lo duro que es vivir en Vallecas que con una pijilla cuya preocupación máxima consistía en disimular con maquillaje los estragos de la juerga de la noche anterior”³⁵⁷. Tal vez el coloquialismo evidente de esta afirmación refleje mejor que ninguna otra la realidad social y cultural de la juventud del momento.

Todos estos cambios y sus consecuencias sobre el panorama musical internacional se dejan sentir también en la prensa, comenzando a aparecer artículos en los que se refieren a la nueva situación. José Manuel Costa, por ejemplo, publica en el diario *El País* una reseña acerca de un sello independiente en el que incluye el siguiente párrafo:

Estos finales de los setenta han traído la música más viva y excitante que se haya podido escuchar desde otro final de década: la de los sesenta. La música que nació entonces se encuentra en un callejón sin salida, sus esquemas se repiten sin la menor creatividad en la mayoría de los casos y ni la Jefferson Airplane, ni Génesis, Santana, Pink Floyd, etcétera, representan lo que ahora nace para los años ochenta. Nuevos músicos que surgen como una estampida, y viejos músicos que ahora, si son comerciales, pueden grabar y lo hacen en casas pequeñas, imaginativas y ágiles que creen en lo que tienen, en cada uno de los discos que sacan.³⁵⁸

En este fragmento se puede apreciar lo que se ha mencionado hasta ahora: cómo el rock de finales de los sesenta y principios de los setenta se hace caduco, siendo sustituido por una nueva forma de componer y de decir las cosas, del mismo modo que a finales de la década anterior se produjo otro fuerte movimiento de cambio. Sin embargo, pocos podían prever que el punk, nacido con tanta fuerza, tendría una vida tan breve en su formato original, siendo sustituido precisamente por uno de esos estilos anteriores que vuelve renovado: el heavy metal. De hecho, a muchos les cogió desprevenidos. Es lo que se desprende de la lectura de otro artículo del mismo autor, que unos meses más tarde se hacía eco de la tendencia que llegaba de Inglaterra:

Atrás quedan “punk”, “new wave” y todas estas cosas aclamadas por la crítica forofa y por el público escuchante. Y quedan atrás por una sola razón: no venden.

En realidad, lo último comienza ya a mediados de los sesenta, de la mano de grupos tan bestias como los primeros Kinks o los subsiguientes Who. Por aquellos tiempos, aquel sonido de guitarras salvajes [...] todavía no se llamaba “heavy” (pesado) ni “metal”: era sencillamente la música más atronadora que podía escucharse [...] un sonido superamplificado, donde las guitarras acopladas y las voces histéricas formaban un verdadero muro de sonido, que no sólo se dirigía a los oídos de sus oyentes, sino a todo su cuerpo, que retumbaba ante las acometidas de un bajo apocalíptico o temblaba (físicamente, digo) bajo los efectos de una guitarra paranoica e hiriente. Claro que todo esto tenía su sentido cuando el grupo de marras sabía hacer música [...].

³⁵⁷ Lechado, José Manuel. *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005. p. 77.

³⁵⁸ Costa, J. M. “Sire Records, un sello para la música de los años ochenta”. En *El País*. Cultura. 15-XII-1978.

Lo malo fue cuando músicos sin mayor gracia y menos imaginación descubrieron que forzando sus amplificadores al máximo y marcando un ritmo machacón conseguían de sus audiencias una respuesta, que de otra forma tal vez nunca hubieran cosechado [...] A estas alturas (principios de los setenta) el Heavy Metal había degenerado hasta ser más cargante que pesado, más ladrillo que metálico, escudando cada vez más detrás de decibelios su falta de imaginación.

Su decadencia (nunca total) vino dada, entre otras cosas, porque ya todos los grupos, incluso los acústicos, suenan fuerte, porque el “heavy metal” iba dirigido a una audiencia mayormente macarra y el rock-cultura-para-todos iba a hacer estragos [...].

El caso es que ahora aparecen cada vez más conjunteros en este plan, capitaneados por Van Halen, unos americanos que harían palidecer de envidia a los marchosos hijos metalizados de los sesenta [...] Finalmente, el amigo puede quedarse complacido: hay soluciones de recambio para todo, aunque en realidad no sean soluciones ni sean recambios: siempre ha existido todo tipo de rock, de música, ocurre sólo que una de ellas, tal vez por presiones del público, pero sobre todo de la industria, toman el relevo al frente del escenario. Ahora puede tocarle otra vez al “heavy metal”, que no sea nada.³⁵⁹

Como se puede comprobar, el cambio tan repentino de tendencia, y además hacia un remozado heavy metal, no dejó conforme a todo el mundo. Opiniones personales aparte³⁶⁰, lo cierto es que internacionalmente el heavy metal era ya una realidad, y que la NWOBHM (representada en el texto por Van Halen, banda americana, lo que demuestra que la influencia de la NWOBHM ya había cruzado el Atlántico) le había devuelto la vitalidad y energía que necesitaba para entrar en los ochenta como dominador del mercado discográfico, frente a la caída evidente de ventas de estilos como el punk o la *new wave*.

En España, mientras, también se empezaron a notar todas estas vicisitudes, y tras el auge y difuminado del punk entre el pop y el rock se comenzó a gestar un ambiente distinto. De entre todos los grupos de rock que conformaban la escena, es lícito destacar a tres que, con características muy distintas, y por razones muy diferentes, darán un paso más en la formación del rock duro: Ñu, Leño y Coz, cada uno con su propia personalidad. No quiere decir que haya que considerarlos escrupulosamente como la base del heavy metal español (de hecho, Leño y Coz nunca llegarán a ser parte de la escena *heavy*), pero sí ofrecen ciertas particularidades que indican que algo nuevo estaba surgiendo.

El caso de Ñu será llamativo por tratarse de un ejemplo de grupo de largo recorrido, y por contar con uno de los personajes más singulares del panorama rock de los setenta, así como del heavy metal de los ochenta: José Carlos Molina. Los orígenes de Ñu hay que situarlos en 1973, año en el que José Carlos entra a formar parte de

³⁵⁹ Costa, J. M. “Heavy Metal, el ‘rock’ que suena duro como un acorzado”. En *El País*. Cultura. 27-VII-1979.

³⁶⁰ En este caso particular el autor pierde la objetividad en varios momentos, como por ejemplo situando a Black Sabbath en Estados Unidos (cuando en realidad son de Birmingham), llamando “macarra” a la audiencia del heavy metal, o hablando de bandas de prestigio reconocido como Grand Funk Railroad, Aerosmith o Blue Oyster Cult en términos de “músicos sin mayor gracia y menos imaginación”, o en este último caso, de “heavy metal llevado a sus últimos extremos opresivos y parafascistas”.

Fresa, una orquesta en cuyo repertorio se incluían temas tanto de rock como de música de baile³⁶¹, y en la que militan Rosendo Mercado y Chiqui Mariscal, posterior embrión de Leño. En 1974 cambia su nombre por el de Ñu, comenzando una carrera en la que el rock y la personalidad de Molina, que se erige en líder absoluto, marcan el devenir del grupo.

Su propuesta musical era muy diferente a la del resto de formaciones españolas hasta la fecha, y resume en una sola banda la evolución de toda la década: rock duro con tintes progresivos, y una instrumentación atípica que incluía violín y, sobre todo, flauta como instrumento característico, además del power trío habitual del rock (guitarra, bajo y batería). En todo ello se dejan entrever las principales influencias del propio José Carlos Molina, que van desde Los Canarios y Los Pekenikes hasta Led Zeppelin, Deep Purple o Grand Funk Railroad, pasando por otros como Santana, John Mayall o Canned Heat; aunque será Jethro Tull el espejo en el que se mire y sobre el que estructure todo el proyecto.³⁶²

El temperamento del vocalista y flautista será otra de las constantes de Ñu, llevándole a continuas discusiones con productores, promotores, técnicos, discográficas e incluso músicos. A su vez, esto le condujo al roce con otras bandas de rock, como Coz, cuyo enfrentamiento fue sonado y determinante para la salida de Rosendo y Chiqui en 1977, así como a continuos cambios en su *line-up* de aquí en adelante.

En 1978 edita con el sello Chapa su primer álbum, *Cuentos de ayer y de hoy* (HS-35.007), que si bien aún no es un disco de heavy metal puro, sí se trata de una buena muestra de la antesala del mismo y, por tanto, puede considerarse como pieza básica de su etapa de formación. La evolución posterior del grupo así lo atestigua.

Leño son, junto a Asfalto, Topo y Burning, el arquetipo del rock urbano de finales de los setenta y principios de los ochenta. Surgido en 1978 a partir de la escisión de Ñu, Rosendo Mercado, Chiqui Mariscal (ambos ex Ñu) y Ramiro Penas formaron el trío más reconocido de la historia del rock madrileño³⁶³, que al mismo tiempo se convirtió en el eslabón entre el rock y el heavy metal durante el cambio de década.

Son varios los factores que distinguen a Leño frente al resto de bandas de rock urbano, comenzando por un tratamiento del sonido mucho más crudo, áspero, que adelanta una nueva tendencia a seguir en los años siguientes. Además, la suya es una propuesta menos melódica que la del resto de sus coetáneos, cuya misión será la de enfatizar el texto, cediéndole la importancia sobre la línea vocal. Su lenguaje, plagado de coloquialismos y expresiones populares, e incluso *cheli*, le otorga un grado de cercanía e identificación importante con el público; y su crítica y mensaje, directos y sinceros, sin rodeos ni adornos que suavicen su contenido, les concede un halo de *autenticidad* significativo. No en vano, Leño será uno de los paradigmas de la *autenticidad* en el rock español, con todo lo que ello implica.

³⁶¹ Domínguez, Salvador. *Los hijos del Rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 270.

³⁶² Ídem.

³⁶³ A pesar de que Ramiro Penas era catalán, de Tarragona, así como Tony Urbano, que sustituiría a Chiqui Mariscal.

Acompañando lo anterior, la imagen de Leño responde a la versión del rockero de barrio, sencillo, bohemio y costumbrista, lejos de la del antihéroe pasota, arrogante, *chulo* y fanfarrón que prodigan otras bandas como Burning. En este sentido, ya se analizó cómo ambas tendencias van a divergir en el tiempo, y cómo la primera se acerca hacia el rock duro y el heavy metal, mientras la segunda terminará hermanando con la pose de los grupos de pop de la *nueva ola* y la *movida*.³⁶⁴

Por lo tanto, aunque no formó parte propiamente dicha de la escena *heavy* de los ochenta, Leño es, en cierto modo, precursor de la misma. Señaló el camino hacia la *autenticidad*, aportando una visión del rock desprovista de todo artificio innecesario, para plasmar un mensaje claro de identificación con los problemas cotidianos. En ello cimentó su éxito, y por ello fue respetado y apreciado por los músicos y seguidores del heavy metal.

La importancia de Coz no radica tanto en su música o en su propuesta como en los músicos que pasaron por su formación, y de los que se nutrirán las escenas del rock urbano y del heavy metal. Aunque realmente se forma en 1974, de la mano de Juan Márquez, sus inicios se encuentran en Kafrú, una banda de corte *glam rock* que el propio Juan Márquez forma ese mismo año tras registrar el nombre de Coz³⁶⁵, junto a dos figuras relevantes para este estudio: los hermanos Armando y Carlos de Castro, fundamentales para la aparición del heavy metal en España.

El segundo hecho relevante sucede cuando éstos deciden retomar Coz en 1976 junto a Tony Urbano y Ramiro Penas, que serán parte integrante de Leño unos años después. Es decir, que cuando Coz se da a conocer, actuando en festivales como el *Primer enrollamiento internacional del Rock Ciudad de León*³⁶⁶, está compuesto por cuatro de los músicos precursores del heavy metal nacional, aunque aún no se tuviera consciencia del mismo. Si además se tiene en cuenta que por sus filas pasaron (sustituyendo a Ramiro durante el período en el que tuvo que cumplir con el servicio militar) Antoñito Rodríguez (ex Smash) y Paco García (ex Eva Rock)³⁶⁷, parece claro que Coz se convirtió en un grupo aglutinador y catalizador de artistas determinantes para la historia del género.

En 1978 Juan Márquez se incorpora a la banda, por primera vez de forma seria tras registrarla personalmente cuatro años atrás, y con él Cutu de la Puente, ambos procedentes de Mad; y junto a los hermanos De Castro fichan por la discográfica CBS, editando el single “Más sexy” (1979), que tendrá éxito comercial y les catapulta a la fama. Sin embargo, durante la grabación del disco surgen roces debido a la elección del repertorio por parte de la compañía, y Armando y Carlos deciden abandonar Coz. Se produce entonces un hecho interesante, y es que durante un tiempo coexisten dos formaciones de Coz: por un lado, la de Juan Márquez y Cutu de la Puente, que continúa con CBS, edita el disco y se queda la propiedad del nombre. Por otro, la de los hermanos, que ceden los derechos a cambio de encargarse de todos los conciertos

³⁶⁴ Ver capítulo 1.

³⁶⁵ <www.coz.es> [consultado el 2-VI-2014].

³⁶⁶ Ver capítulo 1.

³⁶⁷ <www.coz.es> [consultado el 2-VI-2014].

firmados³⁶⁸, y que completan con José Luis Campuzano *Sherpa*, y el batería Hermes Calabria. Este será el suceso más importante en lo que concierne al heavy metal: al poco tiempo esta versión de Coz cambia su nombre por el de Barón Rojo, dando origen al primer grupo reconocido del género en España.

De todo este asunto se hace eco la prensa, al hilo de la celebración del concierto que con el título de “Sólo... Rock” iba a tener lugar en Alcorcón (Madrid), facilitando además una visión de conjunto del momento que atraviesa el rock:

participarán los grupos Coz, Storm y Ñu. En cuanto al grupo Coz, a partir de su reciente grabación en la casa CBS se han formado dos conjuntos que seguirán actuando con el mismo nombre hasta el próximo mes de octubre; uno de ellos vuelve a los orígenes del grupo, con un rock duro y urbano, y se cambiarán el nombre por el de Barón Rojo. Otro de los grupos que intervienen en el festival es el sevillano Storm, uno de los primeros conjuntos en practicar el “heavy rock”. El tercer grupo que actuará en el campo de Alcorcón es Ñu, casi una reaparición en Madrid, con nuevos temas más roqueros y espectaculares puestas en escena de su líder, José Carlos Molina. Todo parece indicar que el rock sigue en auge.³⁶⁹

Del párrafo anterior se obtienen diversos datos interesantes: en primer lugar, por su relación con lo que se viene comentando, la prensa generalista es consciente de la separación de Coz, así como de la reconversión de una de las facciones en Barón Rojo. Pero no solamente cita el hecho, sino que además hace alusión a su vuelta “a los orígenes del grupo, con un rock duro y urbano”. Es decir que, al margen de definir el estilo musical original de Coz, está relacionando el rock urbano con el rock duro, en una definición clara de lo que será la base del sonido del heavy metal en la década que acababa de comenzar.

Otro aspecto a resaltar es la cita de Storm como “uno de los primeros conjuntos en practicar el heavy rock”, en cuanto a que, por un lado, conecta toda la historia que se está analizando; y por otro, fija textualmente el término “heavy rock” para referirse al estilo musical de un grupo español. Uniendo ambos, y teniendo en cuenta que Storm surgió en 1969 y su primer disco data del año 1974, está situando el origen del heavy metal en España a principios de la década de los setenta. Sin embargo, no se puede siquiera sugerir que se remonte tan atrás en el tiempo: si bien es cierto que Storm es pionero del hard rock en el país, será el término “heavy rock”, con su ambigüedad, y acuñado años después con el cambio de década, el que contribuya a crear la confusión (de hecho, aún seguirá creándola durante los primeros ochenta para definir el estilo de los pioneros del género).

Un tercer asunto remarcable es la cita al repertorio de Ñu, compuesto por “nuevos temas más roqueros”. Tal y como se dijo líneas atrás, la evolución posterior a *Cuentos de ayer y de hoy* justifica la referencia al mismo como pieza clave de la antesala del heavy metal español, y lo que comenta el artículo no viene sino a ratificar dicha tesis. A ello hay que añadirle las “espectaculares puestas en escena” que, a diferencia de las de rock urbano, en el heavy metal serán uno de sus puntos fuertes, y ya están siendo

³⁶⁸ Domínguez, Salvador. *Los hijos del Rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 306.

³⁶⁹ “Festival de ‘rock’ en Alcorcón”. En *El País*. Cultura. 12-IX-1980.

anticipadas. Como colofón final, el artículo hace referencia al auge del rock dentro de España en estos primeros meses de la década de los ochenta, algo que será refrendado con la aparición de las primeras bandas de heavy metal, que alcanzarán un alto nivel de popularidad.

2.2.2 Cristalización

La etapa de cristalización del heavy metal español comienza en 1980, con la creación del que se considera, por unanimidad en la escena, como el primer gran representante del género dentro del país: Barón Rojo. Sin embargo, acotar de forma tan rígida el inicio de este período no resulta del todo fácil, puesto que hay diversos factores que hacen borrosa esta línea. Los casos de Ñu, Leño y Coz, aun habiéndolos citado como determinantes, no serán los únicos que, en plena fase de formación, anticiparán el nacimiento del heavy metal en España, existiendo otros que, en mayor o menor medida, van a ser precedentes inequívocos del mismo. Así, al igual que hay que conceder a Storm y Eva Rock un reconocimiento por su papel fundamental como pioneros del hard rock y el heavy metal español, abriendo el camino a principios de los setenta para el resto de grupos de rock, también habría que dárselo a bandas como Zarpa que, en 1978, ya daba signos evidentes de la influencia que la NWOBHM comenzaba a ejercer en territorio nacional.

Formado en 1977 en la localidad valenciana de Mislata³⁷⁰, Zarpa es, posiblemente, el primer grupo de heavy metal propiamente dicho de la historia de España (con todas las observaciones que aún cabían hacerse en esta fecha). En 1978 editó *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Zeus Rock, 1978)³⁷¹, un mini Lp de cinco canciones en el que, a pesar de las evidentes reminiscencias progresivas del *underground*, muestra un sonido agresivo que lo alejaba de la mayoría de bandas de rock urbano del momento. La temática de las letras también se distanciaba de éste, adentrándose en terrenos fantásticos o alejados del escenario de la ciudad; y la estética de su portada (cuyo motivo central era un brazo seccionado arañando la pared) mostraba un cambio significativo respecto a los discos de rock precedentes, con una dureza gráfica explícita que se sitúa incluso más cerca del metal extremo de la segunda mitad de los años ochenta que del heavy metal clásico. El hecho de que su primer álbum completo, *¿Ángeles o demonios?* (Xirivella Records, X-1147), date del año 1983, así como de que tanto éste como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* tuvieran una calidad de grabación muy mala, han propiciado que a Zarpa se le haya negado la importancia histórica que realmente tuvo, alejándole de la que podría denominarse “primera línea” del heavy metal español. No obstante, su aparición prematura con respecto al grueso de la escena le sitúa como nexo de unión de ambas fases, pese a que comenzasen a ser

³⁷⁰ Sus inicios fueron bajo el nombre de Wolframio, cambiándose el nombre poco después. Ver <zarparock.es> [consultado el 4-VI-2014].

³⁷¹ Cuando esta grabación salió a la venta, el nombre del grupo figuraba como Zarpa Rock, aunque no fuera cierto. Vicente Feijóo, líder de la banda, lo explica diciendo que en los carteles de la época ponían “Rock” al lado del nombre para especificar la música que hacían, y fue lo que produjo la confusión (ver <zarparock.es> [consultado el 4-VI-2014]). Actualmente se trata de una pieza de coleccionista sumamente apreciada, siendo prácticamente imposible encontrar una copia original. El sello Iberian Rocks! lo reeditó en 2006 (Ref. IR-1001) a partir de una remasterización de las cintas originales aportadas por Vicente Feijóo.

conocidos ya entrados los ochenta, y una vez que ya habían surgido varios de los referentes patrios del género.

Teniendo en cuenta lo anterior, y dejando constancia del conocimiento de la existencia de Zarpa, hay que volver a mirar hacia Madrid, donde el momento de ebullición cultural que se vive hace que se centralice allí todo el movimiento del rock, del rock duro, del rock urbano y, de forma inminente, del heavy metal. A pesar de la dificultad que puede entrañar establecer la línea que dé comienzo a la cristalización del heavy metal en España, es posible, paradójicamente, citar no ya un año, sino una fecha concreta que resuelva el problema: 16 de agosto de 1980³⁷², momento en el que la escisión de Coz compuesta por los hermanos Armando y Carlos de Castro, José Luis Campuzano *Sherpa* y Hermes Calabria da su primer concierto, en la localidad de Leganés, bajo el nombre de Barón Rojo.

Barón Rojo no sólo será el primer y más grande referente de la historia del heavy metal español, sino también la materialización de un proceso evolutivo del rock nacional hacia una equiparación con el resto de países europeos, cuyo bagaje musical en este campo era mucho mayor, y en cuyo desarrollo se encontraban varios años por delante. Para ello, el grupo supo aprovechar la inercia del rock duro español, desmarcándose de la corriente urbana para adaptarse y asimilar los preceptos de la NWOBHM.

Precisamente aquí está la clave para entender la reducción tan drástica en los tiempos de establecimiento de las fases de implantación del heavy metal español con respecto al anglosajón: no intenta imitar el modelo británico original de finales de los sesenta y principios de los setenta, sino que aprovecha la evolución del rock duro como base para incorporarse a la nueva corriente procedente de Inglaterra. Ese es el motivo por el cual va a tener una idiosincrasia propia muy particular, gracias, por un lado, al empleo del castellano, y por otro a la adición de elementos característicos del rock duro y del rock urbano nacionales.

La llegada del heavy metal a España no fue fácil en términos comerciales, toda vez que las compañías discográficas prefirieron apostar por el cambio propuesto por el pop y el punk de diseño de la *nueva ola*, en vez de por el valor sólido que proponía el rock en su faceta más reivindicativa. Al hilo del nacimiento y consolidación de Barón Rojo, Mariano Muniesa escribe lo siguiente:

En el otoño de 1980, aunque en Inglaterra la “New Wave Of British Heavy Metal” -estilo que en gran medida será el referente por el cual el grupo se moverá musicalmente en sus primeros años- ha estallado con una fuerza incontenible, y el “Rock Duro”, tras los años de predominio del punk rock, parece que vuelve a ocupar el primer plano de la escena rockera, en España la industria del disco, siempre rezagada y sin capacidad de iniciativa propia, no ve claro en ese momento el potencial de futuro que sigue teniendo el “Rock Duro”, llamado ahora ya “Heavy Metal”, y sigue cerrando las puertas a muchos de los grupos que intentan grabar sus primeros discos.³⁷³

³⁷² Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. p. 12.

³⁷³ *Ibíd.* pp. 49-50.

Es posible que, en realidad, la industria discográfica española, aunque efectivamente rezagada, pero al contrario de lo que dice Muniesa, sí tuviera iniciativa propia, y estuviera eligiendo el pop al mismo tiempo que rechazaba el rock duro por un asunto exclusivamente de modas y tendencias. Sin embargo, con lo que no contaban, era con el auge que la nueva hornada de bandas de heavy metal tendría en los siguientes años, copando las preferencias reales de la juventud. De este modo, mientras éstas se buscaban la vida editando con sellos pequeños e independientes, y llenaban salas y pabellones con miles de personas para la celebración de sus conciertos, las grandes compañías se estrellaban con las ventas de discos³⁷⁴, buscando desesperadamente nuevos productos con los que poder hacer frente a esta circunstancia, e incluso intentando fichar a bandas de rock para reconvertirlas y lanzarlas como alternativa (sin ir más lejos, el ejemplo más claro es el de Coz, reconvertido en grupo de pop-rock por la CBS, y que motivó la salida de los hermanos De Castro para fundar Barón Rojo).

Uno de estos sellos pequeños fue Chapa Discos, subsidiario de Zafiro, que de la mano de Vicente Romero se había hecho con un significativo catálogo de rock desde 1977, en el que se encontraba lo más granado del rock nacional, ya fuera rock duro, urbano, progresivo e incluso andaluz³⁷⁵. Aunque gran parte de sus artistas procedían o hicieron carrera en Madrid, Chapa hizo además un esfuerzo por incorporar a representantes del rock autóctono de las diversas regiones de España, consiguiendo elaborar, en cierta manera, una panorámica de la diversidad y la salud que mantenía a lo largo de todo el territorio.

Por otra parte, la otra gran característica del sello fue el idioma: su apuesta por el rock en castellano abrió una puerta a los músicos que, por desconocimiento del inglés, no podían expresarse en esta lengua (que, por otro lado, es ciertamente la más idónea para el rock por su acentuación y características morfológicas; aunque ello no sea óbice para que se pueda hacer rock en otros idiomas), y para todos aquellos que, aun conociéndolo, preferían hacerlo en su idioma propio, bien por comodidad o bien como reivindicación cultural o contracultural.³⁷⁶

Teniendo en cuenta todos estos datos se puede afirmar que Chapa Discos fue el sello que posibilitó la entrada del heavy metal en España, y que además éste lo hiciera adoptando una identidad propia, no solamente como una mera imitación de lo que se estaba haciendo a extramuros. A partir de 1980, Chapa se convirtió en el verdadero trampolín del género elaborado en el país, editando los primeros trabajos de bandas insignes como Barón Rojo, Obús, Ñu (que ya venía de la década anterior), Panzer, Sobredosis o Santa, y de otros grupos de rock como Asfalto, Topo, Leño, Bloque,

³⁷⁴ Conviene recordar, por ejemplo, el artículo ya comentado de José Manuel Costa en el que textualmente dice “Atrás quedan ‘punk’, ‘new wave’ y todas estas cosas aclamadas por la crítica forofa y por el público escuchante. Y quedan atrás por una sola razón: no venden” (ver Costa, J. M. “Heavy Metal, el ‘rock’ que suena duro como un acorazado”. En *El País*. Cultura. 27-VII-1979).

³⁷⁵ Ver Capítulo 1.

³⁷⁶ Cultural como reivindicación de la cultura propia, de la cultura española, haciendo uso del castellano frente al inglés; contracultural como reacción frente a la censura, expresando en castellano lo que hasta ahora se venía haciendo en inglés para evitar el filtro (la mayoría de veces debido al desconocimiento de esta lengua por parte de los propios censores).

Tequila (todos ellos también procedentes de finales de los setenta), May, Trafalgar, Urano o Express.

No es descabellado, por tanto, afirmar que el heavy metal explotó definitivamente en España cuando Barón Rojo y Vicente *Mariscal* Romero (o lo que es lo mismo, Barón Rojo y Chapa Discos) unieron sus caminos, con el fin de materializar en un álbum lo que el grupo venía haciendo desde sus orígenes. Mariscal, curtido en los medios de comunicación especializados en rock, recuerda así los comienzos de la banda:

Los Barones nacieron con la fiebre “heavy” en todo el mundo y ellos supieron asimilar el invento mejor que nadie. La capacidad que tenían como intérpretes y compositores les permitía aportar el doble de lo que cualquiera podía dar en el rock español. Tuvieron siempre una calidad excepcional de virtuosos como demostraron en todos los discos que grabaron con la etiqueta.³⁷⁷

Respecto al momento en el que ambas partes contactaron, y a su impresión tras la escucha de las primeras maquetas, no deja duda de que el estilo que Barón Rojo planteaba era diferente a cuanto se había editado en España, acercándose a los postulados de la NWOBHM que estaba triunfando en el resto de Europa:

en cuanto escuché los temas me quedé fascinado por lo que estaban haciendo y vi de inmediato que tenían el toque internacional que yo estaba buscando para un grupo de Chapa; era el momento en el que AC/DC habían sacado el *Back in Black* y estaban arrasando, lo cual coincidía con el fenómeno de Judas Priest o Iron Maiden que yo ya venía pinchando en mis programas, y noté claramente que era un grupo que tenía ese mismo potencial, que encajaban como un guante en ese nuevo concepto de Heavy Metal que se estaba creando.³⁷⁸

Vicente Romero no fue el único que constató el giro que la propuesta de Barón Rojo estaba ofreciendo al rock español. Mariano García, otro de los pioneros de la radio de rock en España, y conductor del programa *Disco Cross*, recuerda del siguiente modo sus impresiones tras la primera escucha del material:

escuché las demos que habían presentado a Zafiro a través de Vicente Romero [del sello Chapa, para su aprobación]. Y eran dinamita pura. Ellos, si te digo la verdad, parecían un poco indecisos con respecto a si eso funcionaría aquí o no, porque lo cierto es que el Heavy en España aún no era todo lo grande que llegó a ser después, pero a mí me pareció la hostia.³⁷⁹

De estas declaraciones se desprende la incertidumbre acerca del comienzo del heavy metal dentro del país, y es que aunque se considera a Barón Rojo el primer grupo nacional del género, no es extraño que se hable de la escena *heavy* incluyendo a las bandas de rock duro de final de los 70, creándose cierta confusión. Tampoco ayuda a esclarecerlo la ambigüedad de los términos empleados por los propios músicos, sellos y medios de comunicación para referirse a los grupos que, entre finales de los setenta y

³⁷⁷ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 72.

³⁷⁸ Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. p. 50.

³⁷⁹ *Ibíd.* p. 51.

principios de los ochenta, conformaron el panorama del rock más potente. De esta forma, “rock”, “rock duro”, “rock urbano”, “heavy rock” y “heavy metal” convivieron durante un tiempo para referirse aleatoriamente a un elenco de artistas a los que no se terminaba de ubicar en ningún estilo concreto. Así por ejemplo, Leño ha sido catalogado en la prensa como rock, como rock urbano y como heavy metal de manera indiscriminada, y en función de intereses varios, pero sin intención en ningún momento de justificar el término empleado. O incluso Barón Rojo, citado en las diversas fuentes como grupo de rock, de heavy rock y de heavy metal.

Cuando Barón Rojo hace su aparición en 1980, el término “heavy metal” no se utilizaba para referirse a bandas de procedencia española, sino únicamente a las anglosajonas, ya fueran de la generación pionera o de las pertenecientes a la NWOBHM. Es decir, que se tenía conocimiento pleno del término, pero no se aplicaba al producto propio. No será hasta un año más tarde cuando, tímidamente, comience a aparecer el vocablo “heavy” en la escena nacional, aunque rara vez seguido de “metal”. Por las opiniones recogidas a lo largo del tiempo, parece que el término “heavy metal” había adquirido en España connotaciones tan negativas que se intentaba evitar o, llegado el caso, al menos suavizarlo para no emparentar, de cara a la oficialidad, con la corriente británica o estadounidense. En su lugar, se prefería seguir utilizando la acepción “rock duro”³⁸⁰, o la variante “heavy rock”, que le daba un carácter menos agresivo. Fortu Sánchez, vocalista de Obús, asegura que “el *heavy* no existía en España hasta que sacamos nuestro disco. Todo era rock, porque no se conocía el *heavy*. Aquí era rock duro”³⁸¹. Y razón no le falta, ya que sería su propio grupo, en 1981, el primero en incluir la expresión “heavy metal” en un disco, refiriéndose explícitamente al estilo musical:

En la radio dicen
que el heavy murió,
pero hay grandes colas
en el Pabellón.

Nos toman el pelo
con tanta *new wave*,
extraños montajes
te quieren vender.

[...]

Sí, Heavy Metal.
Sí, Heavy Metal.

(“Dosis de Heavy Metal”. Obús)

³⁸⁰ Es importante no confundir el término “rock duro”, en castellano, con “hard rock”, en inglés. Aunque literalmente significan lo mismo, tienen connotaciones diferentes: en un primer momento, “hard rock” irá destinado a los grupos anglosajones de finales de los sesenta y principios de los setenta precursores del heavy metal, y a partir de la NWOBHM se reservará, principalmente, para las bandas de la escena norteamericana, o cuyo estilo quede emparentado con ésta, sea cual sea su lugar de origen. En España fueron habituales durante la segunda mitad de la década de los años ochenta, con representantes como Sangre Azul o Niágara.

³⁸¹ Fortu Sánchez (Obús), en entrevista personal. 6-VI-2014.

Además, la misma obra está ofreciendo una visión de la situación que vivía el heavy metal a principios de los ochenta, con la marginación por parte de los medios de comunicación, la explosión de la *new wave*, y la realidad en cuanto a seguimiento por parte del público, que llenaba el Pabellón de Deportes del Real Madrid con motivo ya no sólo de su presentación en directo, el 6 de noviembre de 1981³⁸², sino también de prácticamente cualquier grupo de heavy metal que programaba un concierto.

Paradójicamente, Barón Rojo tardaría dos años desde su fundación en referirse literalmente al heavy metal como género musical, y lo hará bajo la fórmula “heavy rock” en la canción “Concierto para ellos” (1982). No será hasta 1983, en “Rockero indomable”, cuando hablen por primera vez de “heavy metal”³⁸³:

Otra vez aquí, sintonízanos,
Ven y enróllate, dice un locutor,
Y en la noche suena el heavy rock.

(“Concierto para ellos”. Barón Rojo)

Él no tiene maldad, es sólo un ángel de acero,
y sin embargo dicen que es “peligroso social”;
su único delito es llevar chupa de cuero,
su única pasión es por el heavy metal.

(“Rockero indomable”. Barón Rojo)

Sea como fuere, el heavy metal ya había entrado en España, conviviendo con la explosión de la *nueva ola* y lo que se ha convenido en denominar *movida*. Una convivencia que, desde el lado cultural, transcurrió de manera pacífica y con total normalidad entre todas las corrientes artísticas y musicales que coexistían; especialmente en la capital, epicentro tanto de una como de otras. Sin embargo, desde el lado “oficial”, del *mainstream*, es cierto que, como insinúa Obús, hubo un empeño por restar importancia y marginar al rock y sus derivados, pese a su presencia generalizada en el nuevo panorama urbano. Así lo atestiguan también otros protagonistas de aquel momento, como José Manuel Lechado, ensayista histórico y político, y autor de varios libros sobre la *movida*:

En realidad, había un intenso movimiento rockero, más antiguo, con más tablas y mejor organizado. Por lo general, y de modo quizá interesado, se ha dejado aparte cada vez que se habla de los tiempos de la Movida [...] Sin embargo, la Movida rockera no tenía nada que envidiar a la otra, y en muchos aspectos era incluso más vital. De entrada, englobaba a más gente, ya que carecía del elitismo de los poperos y resultaba mucho más popular en los grandes barrios suburbanos.³⁸⁴

Hay que tener en cuenta que el término “movida” no fue acuñado durante los años de auge de la misma, sino más tarde, por los medios de comunicación, para referirse a aquel momento determinado de la historia de España y, especialmente, de Madrid. Y en

³⁸² <www.obusrock.com> [consultado el 5-VI-2014].

³⁸³ El propio nombre del álbum en el que se incluye, *Metalmorfosis*, también muestra un claro avance en este sentido.

³⁸⁴ Lechado, José Manuel. *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba Ediciones, 2005. p. 74.

ese discurso periodístico de tinte historicista, el rock duro y el heavy metal no tienen sitio, siendo relegados a una corriente paralela que, a pesar de su volumen y su entidad cultural, es vista y tratada como marginal.

Aunque se cite la *movida* para referirse a los años dorados del pop español, no se debe olvidar que la música, precisamente, fue lo menos importante de todo ello, sirviendo de acompañamiento para toda una manifestación de libertad y creatividad que se plasmó en muchas otras disciplinas, que iban desde la pintura a la moda, pasando por la escultura, la fotografía, el cómic e incluso la arquitectura. Para Vicente Romero, “la movida es la mejor película que hace Almodóvar sin haberla filmado [...] Almodóvar quiere plasmar todo lo que fue el cambio político, musical e ideológico de la cultura neoyorkina de la factoría de Warhol, de la Velvet Underground. Un genio. Almodóvar crea algo que musicalmente no ha existido”.³⁸⁵

Por lo tanto, y aunque es cierto que la *movida* le dio una identidad nueva a Madrid, es un error mencionarla para hacer alusión exclusivamente a los grupos de pop de principios de los ochenta. No en vano, en lo que respecta a la música, fueron el rock y el heavy metal los que dominaron la escena durante la primera mitad de la década, tanto en el plano de la música en vivo como en el de las ventas de discos. Sin embargo, el hecho de que centraran su atención en el aspecto musical, y que prefirieran mantenerse al margen de la nueva moda, así como de la plasticidad, el colorido y la banalidad que promovía el entorno de la *movida*, fue el que les alejó al mismo tiempo de la aceptación de los medios de comunicación, y de una industria que, en connivencia con éstos, vio en la extravagancia visual y los elementos extramusicales la solución para paliar su falta de olfato y de ganancias.

Pero si bien es cierto que desde la corriente *mainstream* se decidió minimizar el impacto del rock y del heavy metal para intentar enfatizar el pop como estilo dominante, no lo es menos que nunca hubo una identificación cultural de los rockeros con la *movida*. El propio Vicente Romero ejemplifica este sentimiento perfectamente: “por un lado estaban Leño diciendo ‘Es una mierda este Madrid, que ni las ratas pueden vivir’, mientras que los otros estaban cantando ‘me asomo a la ventana, eres la chica de ayer’. ¿¡Pero qué *movida* es esa!? La verdadera *movida* era la otra, la del rock, pero parece que no querían enterarse”.³⁸⁶ Esto viene a confirmar que, efectivamente, hubo un desdoble en la escena cultural juvenil de aquellos años, existiendo una *movida rockera* que transcurría paralela a la *movida oficial* promovida por las compañías de discos y los grandes medios de comunicación. Una *movida* alternativa cuyo carácter no era festivo, sino combativo, y que ensalzaba unos valores muy diferentes a los del pop.

Hay cierto paralelismo entre las escenas británica y española en relación con la implantación del heavy metal. Es evidente que en España surge como imitación, o por la influencia de la NWOBHM, pero adquiere al mismo tiempo un rumbo y unas características propias. La NWOBHM surge como reacción al movimiento punk, ácido, crítico y nihilista, que dominó la escena anglosajona a finales de los setenta. Aunque el punk llega a España de forma casi simultánea, en su mayoría fue adaptado por jóvenes

³⁸⁵ García Villaluenga, Yolanda (directora). *Un cuerpo extraño. Historia del Rock en España*. TVE. 2010.

³⁸⁶ I Jornadas *El Heavy Metal en España*. Madrid: Universidad Complutense, 24-IV-2003.

de clase media y alta que lo tomaron como un juego, despojándolo de su idiosincrasia. No tenía, por tanto, el mismo trasfondo de protesta y de barrio marginal. Es por ello que, cuando el heavy metal aparece, no lo hace tanto como reacción al punk, totalmente desvirtuado, sino como evolución lógica del rock en su intento por equipararse con el resto de Europa. Así, mientras en Inglaterra se trataba de dos corrientes de clase trabajadora con un profundo trasfondo social, en España sólo el heavy metal (y el rock duro en general) ofrecía esa componente extramusical que le hizo granjearse la simpatía de los residentes de los barrios obreros y, por tanto, de un público potencial muy numeroso.

Si 1980 fue el año en el que el heavy metal cristaliza en España de la mano de Barón Rojo, 1981 será el de la consagración definitiva, con la publicación de dos discos que vendrán a sentar las bases del género: *Larga vida al Rock and Roll* (Barón Rojo. Chapa Discos, HS-35.044. 1981) y *Prepárate* (Obús. Chapa Discos, HS-35.052. 1981), tan sólo separados por seis meses de diferencia³⁸⁷. De hecho, la “paternidad” del género hay que atribuírsela a ambas bandas por igual, en base a la aportación que cada una hizo para desarrollarlo dentro del país.

De este modo, la primera planteaba una estructura musical muy cuidada, con un sonido potente, una técnica instrumental muy trabajada, y unas letras críticas y netamente rockeras aunque elegantes al mismo tiempo, sin caer en lo soez ni en las malas palabras; casi podría decirse que es un heavy metal “de guante blanco”. Pero si Barón Rojo marcó el camino, será Obús el que termine de dar forma al estilo, otorgándole la estética y el carácter que le faltaba a la propuesta musical. Por primera vez aparecen en la imagen del heavy metal estatal el cuero y los remaches de metal, así como una actitud desafiante con la que transmitir un mensaje que, por el contrario, tendrá poco cuidado con las formas. El impacto que *Prepárate* tuvo sobre la escena musical supuso la evidencia de que el género se había asentado definitivamente, alzando a Obús como una banda de heavy metal a todas luces.

Este fue el primer disco genuinamente heavy que Chapa editaría tras la explosión mundial del movimiento que extremaría los conceptos musicales hasta límites irreconciliables. Ellos, al espíritu musical que ya habían marcado los Barones unieron toda la imagen que el rock duro llevaría consigo en los próximos años. Por primera vez las tachas aparecían en una portada, y en directo nacían ya, planificados por Luis Soler, como hijos auténticos de un movimiento que sería demoledor en la década recién estrenada, El Lp, unido a una espectacular presentación en el Pabellón del Real Madrid con lleno a reventar, los catapultó hacia la cumbre demostrando en directo una fuerza hasta entonces desconocida, guiados por el poder del cantante, Fortu, que se perfilaba como fiel reflejo aquí de los grandes monstruos del movimiento en el mundo. [...] Con este disco los Obús se colocaron en la cresta de la ola de las bandas nacionales. [...] un producto nuevo que los grandes medios no acogieron con demasiada simpatía por la violencia que, presuponían injustamente, el movimiento traería consigo.³⁸⁸

³⁸⁷ 27 de abril de 1981 y 26 de octubre de 1981 respectivamente. Ver Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 72.

³⁸⁸ Romero, Mariscal. *Op. Cit.* p. 58.

Con estas palabras Mariscal Romero, director del sello Chapa, recuerda sus impresiones tras la grabación del Lp, así como la repercusión que éste tendría sobre el panorama musical español. En sus declaraciones hace hincapié, además, en la puesta en escena, y en la “fuerza hasta entonces desconocida” que, claramente, lo diferenciaba de los grupos de rock anteriores, demostrando que lo que hacía era algo diferente, más potente y espectacular; algo “genuinamente heavy”. Respecto a la acogida de los medios, lo cierto es que la violencia a la que se refiere Mariscal no iba más allá de una estética agresiva y de un discurso crítico solidarizado con la problemática de los barrios humildes. Si se observa desde el punto de vista de las clases acomodadas y, por tanto, del ambiente de la *movida*, Obús fue el prototipo de grupo *macarra* que tanto recelo iba a despertar en determinados círculos sociales y culturales.

Sin embargo, algo estaba cambiando también en la percepción que algunos medios especializados en música empezaban a tener del heavy metal, espolcados precisamente por la propuesta del grupo vallecano. Jesús Ordovás, periodista y crítico musical adscrito al pop de la *movida*, escribía lo siguiente en relación con la aparición de Obús:

Nunca antes se había visto nada igual. El vocalista Fortu anunció con tono apocalíptico que iba “a estallar el Obús”, y de pronto se abrieron los cielos de par en par, se vio un fogonazo que dejó ciegos a los “nuevaoleros”, y el equipo de sonido empezó a echar fuego y a vomitar metralla.

Pero nada de esa fanfarria era nuevo para las gargantas que entonaron al unísono “Sólo lo hago en mi moto” y otros himnos guerreros con los que “los hijos del agobio” celebraban su triunfo sobre los “popis”. Era la primera vez que “los jevis”, llegados de Vallecas, San Blas, Vicálvaro y demás barrios y pueblos de los alrededores de Madrid, triunfaban con todas las de la ley en el concurso de Madrid. Hasta entonces, las bandas de “rock” duro habían sido discriminadas en beneficio de los grupos “pop”. Pero había llegado el momento de “los jevis”.

Las bandas duras españolas nacieron en los albores de la década de los ochenta, cuando los músicos “sinfónicos” [de rock progresivo] y del llamado “rock urbano” le vieron los dientes a la reconversión (luchar o morir). Y decidieron luchar [...] Pero el “heavy” pega fuerte en todo el mundo y Fortu se alía con tres instrumentistas curtidos en el género (Fernando Sánchez, Juan Luis y Francisco Laguna) y en octubre de 1981 lanzan el primer elepé español de “rock” duro con “tachas” en la portada.

Después de una larga década de miserias y despropósitos, el “rock” español empieza a tomar fuerza y a ganar adeptos a su causa. Las ventas de elepés alcanzan el oro y el platino (50.000 y 100.000 copias); los pabellones y plazas de toros se llenan de un público muy joven, ávido de sensaciones fuertes. Obús, Leño y Barón Rojo se convierten en los puntales del “movimiento de ‘rock’ auténtico”, como diría Mariscal Romero, motor del sello Chapa, que vivió eufórico el momento del triunfo después de haber luchado sin cuartel por el éxito de sus grupos.

[...] Un éxito merecido: fueron los primeros en trasladar con éxito a nuestro país los espectaculares montajes de las bandas anglosajonas. Pero también impregnaron a esa parafernalia de un sentido del humor, una humanidad y un lenguaje propio que, con la estandarización y comercialización del género, corre peligro de perder su gracia.³⁸⁹

³⁸⁹ Ordovás, Jesús. “Explosión de metal”. En VVAA. *Historia del Rock*. Madrid: El País, 1986. p. 558.

En el artículo de Ordovás se aprecian claramente varios aspectos que se han venido destacando hasta ahora. Pero lo que más llama la atención es que la información provenga de alguien externo al ambiente *heavy* y del rock duro, lo cual demuestra el alcance que estaba obteniendo prácticamente al año de haber aparecido. Establece una comparación clara con la *nueva ola*, poco o nada acostumbrada a la energía que propugna Obús, y que queda “cegada” por la puesta en escena y su sonido. Pero esta comparación va más allá del mero suceso musical desde el momento en el que proclama el “triunfo” de los “hijos del agobio” sobre los “popis”: los “hijos del agobio” a los que aludía Triana, que no son otros que los pertenecientes a las clases trabajadoras, “llegados de Vallecas, San Blas, Vicálvaro y demás barrios y pueblos de los alrededores de Madrid”, frente a los “popis”, que representan un estilo de vida bastante más cómodo, convirtiendo esta confrontación en el reconocimiento de los primeros desde un punto de vista sociocultural. Identifica además, explícitamente, a los “jevis” con estas zonas de la ciudad, confirmando la tesis de que el rock, con el paso del tiempo, fue trasladando su origen desde las zonas acomodadas a las menos favorecidas económicamente, y endureciendo su propuesta de forma proporcional.

Por otra parte, también está constatando que “hasta entonces, las bandas de ‘rock’ duro habían sido discriminadas en beneficio de los grupos ‘pop’”, así como el hecho de que a partir del “triunfo”³⁹⁰ de Obús en 1981, el heavy metal lograría cambiar esa tendencia, o equilibrar de algún modo la balanza. Y no era para menos, teniendo en cuenta la trayectoria seguida de manera fulgurante durante los primeros años en los que, “después de una larga década de miserias y despropósitos, el ‘rock’ español empieza a tomar fuerza y a ganar adeptos a su causa”. Muy interesante resulta este párrafo en concreto, en el que además de su referencia al auge del género, hace mención a la consecución de discos de oro y platino³⁹¹. No en vano, ciñéndose a los datos que arrojan las ventas y la popularidad de Barón Rojo y Obús, se pueden resaltar algunos de ellos ciertamente llamativos y que pueden hacer pensar acerca del fenómeno en el que se estaba convirtiendo:³⁹²

Barón Rojo obtuvo el disco de oro por las ventas de *Larga vida al Rock and Roll* (Chapa Discos, HS-35.044. 1981), *Metalmorfosis* (Chapa Discos, HS-35.062. 1983)³⁹³, *Barón al rojo vivo* (Chapa Discos, ZND-817. 1984)³⁹⁴ y *En un lugar de la marcha*

³⁹⁰ Ordovás habla continuamente de “triunfo” porque, en realidad, se está refiriendo al triunfo de Obús en la cuarta edición del concurso festival *Villa de Madrid*, celebrado en la Plaza de Toros de Las Ventas, en mayo de 1981.

³⁹¹ Como bien se indica en el artículo, los discos de oro y de platino en los primeros años ochenta corresponden a 50.000 y 100.000 copias vendidas respectivamente. En 2009 los baremos descendieron a 30.000 y 60.000, y en 2014 se sitúan en 20.000 y 40.000 (fuente: <www.promusicae.es> [consultado el 7-VI-2014]) por lo que hay que tener cuidado de no confundir los datos.

³⁹² Hay que tener en cuenta que, aunque Ordovás utilice como base para el artículo la victoria de Obús en el festival *Villa de Madrid*, en realidad lo escribe en 1986, de modo que tiene ya pleno conocimiento del transcurso de los hechos durante la primera mitad de la década, con la perspectiva que ello le confiere.

³⁹³ Salaverri, Fernando. *Sólo éxitos año a año. 1959-2002*. Madrid: Iberautor, 2005. p. 917.

³⁹⁴ Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. p. 156.

(Chapa Discos/Zafiro, ZL-665. 1985)³⁹⁵; y el disco de platino por las de *Volumen Brutal* (Chapa Discos, HS-35.053. 1982)³⁹⁶. *Larga vida al Rock and Roll* entró en las listas de ventas el 15 de junio de 1981, llegando al número 12, y permaneciendo en las listas durante quince semanas, mientras que su single, “Con botas sucias”, alcanzaría el número 18, manteniéndose durante diez semanas en las mismas. *Volumen brutal* entró el 26 de abril de 1982, llegando al número 1, puesto en el que se mantuvo durante una semana, permaneciendo un total de dieciocho en las listas, y ocupando el puesto número 17 en el compendio de los discos del año. Su single, “Los rockeros van al infierno”, llegó al número 10, permaneciendo durante quince semanas. El álbum *Metalmorfosis* entró en listas el 13 de junio de 1983, alcanzando el número 2, y permaneciendo durante dieciocho semanas, mientras que el single “Casi me mato” llegó al número 7, permaneciendo durante nueve semanas. *Barón al Rojo vivo* entró en listas el 14 de mayo de 1984, alcanzando el número 3 y permaneciendo dieciocho semanas, mientras que su single, “Campo de concentración”, llegó al número 22, permaneciendo cuatro semanas. *En un lugar de la marcha* entró en listas el 4 de noviembre de 1985, alcanzando el número 7, y permaneciendo durante siete semanas³⁹⁷. Al margen de ello, en la primavera de 1982 “Los rockeros van al infierno” llegó a ser número 1, durante dos semanas, de *Los 40 Principales*³⁹⁸, radiofórmula estrella del *mainstream* habitualmente reservada a los grupos de pop, y basada en las votaciones de los oyentes.

Obús, por su parte, recibió el disco de oro por las ventas de *Prepárate* (Chapa Discos, HS-35.052. 1981) y *Poderoso como el trueno* (Chapa Discos, HS-35-058. 1982)³⁹⁹. *Prepárate* entró en las listas de ventas el 30 de noviembre de 1981, alcanzando el número 24, y permaneciendo en ellas durante cinco semanas. “Dinero, dinero”, single de *Poderoso como el trueno*, entraría en listas el 24 de enero de 1983, alcanzando el número 19, y permaneciendo en ellas durante nueve semanas. *El que más* (Chapa Discos/Zafiro, ZL-601. 1984) entró en listas el 14 de mayo de 1984, alcanzando el número 15, y permaneciendo durante nueve semanas, mientras que el single “Vamos muy bien” llegaría al número 23, permaneciendo durante siete semanas⁴⁰⁰. Además, el 9 de enero de 1982 “Va a estallar el obús” conseguiría ser número 1 de *Los 40 principales*⁴⁰¹, y “Dinero, dinero” y “Vamos muy bien” también llegarían a entrar en

³⁹⁵ Ibíd. p. 169.

³⁹⁶ Salaverri, Fernando. *Op. Cit.* p. 918 / Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 87.

³⁹⁷ Salaverri, Fernando. *Sólo éxitos año a año. 1959-2002*. Madrid: Iberautor, 2005. pp. 361, 367, 378, 383, 384, 395, 401, 414, 417, 434.

³⁹⁸ <<http://rollingstone.es/noticias/aunque-no-lo-creas-estas-canciones-fueron-numero-uno-en-los-40-principales>> [consultado el 8-VI-2014].

³⁹⁹ Fortu Sánchez, vocalista de Obús, en entrevista personal. 30-VI-2014. La certificación oficial de ambos no se produjo hasta 1987 (ver Salaverri, Fernando. *Op. Cit.* p. 921), lo cual da síntomas de unas ventas constantes en el tiempo, más que de un éxito puntual.

⁴⁰⁰ Salaverri, Fernando. *Op. Cit.* pp. 370, 397, 414, 420.

⁴⁰¹ <www.obusnet.com> [consultado el 8-VI-2014] / <<http://rollingstone.es/noticias/aunque-no-lo-creas-estas-canciones-fueron-numero-uno-en-los-40-principales>> [consultado el 8-VI-2014].

dicha lista⁴⁰², lo cual da una idea de la aceptación que Obús estaba teniendo entre el público joven en general, y demuestra que el grupo se mantuvo en primera fila hasta 1984.

Si se profundiza un poco más en la maraña de datos expuestos, se puede observar que existen algunas incongruencias o, en su defecto, lagunas que invitan a investigar un poco más. Especialmente en el caso de Obús. Por ejemplo, no deja de resultar extraño que *Poderoso como el trueno* llegue a ser disco de oro por los niveles de ventas, pero no aparezca en las listas más que representado tímidamente por su single “Dinero, dinero”; que “Va a estallar el obús”, single de *Prepárate*, alcance el número 1 de *Los 40 principales* cuando ni siquiera aparece en las listas de ventas oficiales; o que “Vamos muy bien”, single de *El que más*, también entre por sufragio popular en *Los 40 principales* cuando ha obtenido un discreto puesto número 23 en las listas.

Gran parte de este enigma lo despeja Fernando Salaverri, que ha estudiado las listas oficiales de ventas entre 1959 y 2002, cuando refiere el sistema que los diferentes comercios tenían para elaborar sus relaciones de discos:

lo que no es tan lógico eran los complejos que tenían las tiendas y sus empleados para sólo reseñar, como los más vendidos, discos que les parecía que estaban “en la onda”, dentro del pop y del rock y de las series de precios caros. Se olvidaban de la canción popular española y de las series medias y económicas. Todo esto fue mucho más grave cuando apareció el cassette, despreciado por todos a pesar de sus espectaculares cifras de ventas [...] La consecuencia era la pobre aparición en los listados de ciertos artistas de enorme popularidad, pero que no eran lo suficientemente pop. Sí aparecen en las listas cuando las ventas eran tan masivas que no tenían más remedio que reflejarlo.⁴⁰³

Es decir, que en las listas no se reflejaba la realidad de las ventas de música, sino únicamente de determinados estilos y soportes, quedando totalmente sesgadas en función de artistas, precios, consideraciones de los dueños de las tiendas o de los encargados de hacerlas. Por otro lado, no era complicado (ni raro) que las discográficas llegaran a alterar las listas en vías de promocionar alguno de sus lanzamientos: una práctica común consiste en vender (y contabilizar) un exceso de soportes, sin tener en cuenta las posteriores devoluciones. De ese modo, en la información que facilitan para la elaboración de los listados aparecen solamente los discos facturados, inflando los resultados de manera favorable a sus intereses.

En cualquier caso, lo que está claro es que el heavy metal estaba triunfando en España, aglutinando a un buen número de seguidores. Tan sólo hay que fijarse en los recintos que en la diferentes crónicas y artículos se asocian más a menudo con el género: pabellones y plazas de toros, casi siempre adjetivados como “lleno”, “repleto”, “a rebosar” o similares, y cuya capacidad era sensiblemente mayor a la de las salas de conciertos en las que actuaban los grupos de pop, como la Rock Ola, templo musical de la *movida*.

⁴⁰² Fortu Sánchez, vocalista de Obús, en entrevista personal. 30-VI-2014.

⁴⁰³ Salaverri, Fernando. *Op. Cit.* p. 35.

Ordovás hace también una observación importante de cara a este estudio, cuando apunta que “Obús, Leño y Barón Rojo se convierten en los puntales del ‘movimiento de rock auténtico’”. Ya se ha comentado la importancia que el concepto de *autenticidad* tiene en el mundo del rock y, especialmente, en el del heavy metal. La autenticidad puede ser motivo para considerar a un grupo o artista como perteneciente (o no) al movimiento, al margen de que su estilo musical pueda tener muchas similitudes con los demás, e incluso presentar muchas de sus características. Queda constancia, por lo tanto, de que el heavy metal se erige como abanderado de ese “movimiento de rock auténtico”, junto con el rock urbano, cuya cabeza visible y grupo más representativo en los primeros años ochenta era Leño.

No se puede despedir el artículo de Jesús Ordovás sin comentar el párrafo que cierra el mismo, y en el que menciona literalmente que Obús “fueron los primeros en trasladar con éxito a nuestro país los espectaculares montajes de las bandas anglosajonas”. A esto se hacía referencia cuando se focalizaba sobre uno de los mayores aportes de Obús al heavy metal español: la actitud, la teatralidad y la estética, propias de los grupos de la NWOBHM, y que el propio Fortu reconoce haber traído de Londres para contrarrestar la herencia del *underground* y la estética hippie que aún imperaban en el rock nacional:

Yo había estado en el verano del 80 en Londres. Allí el heavy metal gustaba muchísimo y era todo un mundo con un estilo de vestir muy impactante, muy agresivo, con las cazadoras de cuero, las muñequeras, los cinturones de balas, los remaches... Veía los pósters y las fotos de Judas Priest y Motörhead y me encantaba, además de la música, que era de puta madre. [...] Fuimos los primeros en adoptar una imagen acorde con la música que queríamos hacer y con lo que hacían los grupos ingleses. Tuvimos muchas críticas por ello, nos llamaban macarras. Los hermanos De Castro, de Barón Rojo, que iban con pintas muy normalitas, nos decían que parecíamos una cuadrilla de macarras.⁴⁰⁴

Es, como se puede apreciar, una actitud y una estética que resultan, por tanto, mucho más callejeras, agresivas e impactantes, acordes a la línea europea, y que emparentan con un vocabulario y unas expresiones mucho más coloquiales que, por ejemplo, las de Barón Rojo. El propio Armando de Castro (Barón Rojo) reconocía este punto, llegando a afirmar que “Obús son el arquetipo del heavy, nosotros estamos intentando compaginar que haya melodía, buenos textos y fuerza rockera, y lograr esos tres ingredientes es difícil”⁴⁰⁵. Para Vicente Romero, responsable de lanzar a ambos grupos, “Obús es el heavy metal en estado puro. Ningún grupo dio tanto color al heavy español como Obús [...] en el concepto del heavy, en su parafernalia y en su imagen”.⁴⁰⁶

Sin embargo, tanto uno como otro también aportaron su propia idiosincrasia, acercando el estilo al carácter español y, más concretamente, al de los barrios

⁴⁰⁴ Fortu Sánchez (Obús), en entrevista personal. 6-VI-2014 / VVAA. *30 años del Villa 1978-2008*. Madrid: Creacción, 2008. p. 63.

⁴⁰⁵ Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. p. 95.

⁴⁰⁶ García Villaluenga, Yolanda (directora). *Un cuerpo extraño. Historia del Rock en España*. TVE. 2010.

periféricos madrileños, adecuándolo así a las circunstancias particulares del país, que poco tenían que ver con las británicas. A ello se hace mención al final del artículo de Ordovás, cuando dice que Obús “también impregnaron a esa parafernalia de un sentido del humor, una humanidad y un lenguaje propio que, con la estandarización y comercialización del género, corre peligro de perder su gracia”. Y es que, efectivamente, el éxito comercial y la tendencia del mercado a acotar y etiquetar los estilos musicales juegan muchas veces en contra de los intereses de éstos, impidiendo su desarrollo. La mejor baza del heavy metal a este respecto ha sido saber mantener siempre cierto estatus de marginalidad que, aun en sus momentos de mayor éxito comercial, lo ha protegido de la estandarización propia del *mainstream*.

Uno de los factores que más facilitaron la influencia de los grupos de la NWOBHM fue la apertura de España al mercado internacional. En pocos años se había pasado del ostracismo al que la Dictadura había condenado a la cultura nacional, a la liberalización casi total del flujo de información. De esta manera, si a finales de los sesenta los aficionados al rock tenían su mejor opción en el intercambio casi clandestino que procuraban las bases aéreas americanas, en 1981 no eran pocos los grupos extranjeros de vanguardia que habían realizado algún concierto en suelo español; y entre ellos, algunos de los puntales del heavy metal anglosajón. Así, por ejemplo, UFO vino a actuar en diciembre de 1980, y tras ellos lo hicieron otros como AC/DC (enero de 1981), Ted Nugent (mayo de 1981), Rainbow (julio de 1981), Def Leppard (julio de 1981), Girlschool (diciembre de 1981) o Mötörhead (diciembre de 1981), todos con gran aceptación⁴⁰⁷. A esta estela de éxito y actuaciones se incorporarían los grupos españoles, con Barón Rojo y Obús al frente, consiguiendo también grandes afluencias de público, similares e incluso superiores a las aglutinadas por las bandas de fuera. El mejor ejemplo de ello vuelve a ser Obús, que consiguió llenar el Pabellón de Deportes del Real Madrid menos de un año después de que AC/DC hiciera lo propio, y cuando su primer álbum aún no llevaba siquiera dos semanas a la venta⁴⁰⁸. La prensa generalista se hizo de eco del evento, y aunque ninguno de los reporteros encargados de las distintas secciones de cultura terminaba de entender y de apreciar el rock duro y el heavy metal, no pudieron sino rendirse a la evidencia de que se había convertido en un fenómeno sociocultural. José Manuel Costa, de *El País*, hablaba de

uno de los actos más valientes y alentadores que se hayan visto en el “rock” duro madrileño desde hace ya muchos años. En efecto, Obús es el grupo que ganó el concurso de “rock” convocado este año por el Ayuntamiento en las fiestas isidriles [...] y el pasado viernes, cuando su primer disco todavía no se encuentra en todas las tiendas, consiguieron que el pabellón, refugio habitual de grupos foráneos, se llenara hasta los topes.⁴⁰⁹

Por su parte, Tomás Cuesta, de *ABC*, se expresaba en los siguientes términos:

⁴⁰⁷ Información al respecto se puede encontrar sin problemas en la prensa de la época, sin necesidad de buscar en medios o revistas especializadas. Los diarios *El País* y *ABC*, por ejemplo, se hicieron eco de prácticamente todos los conciertos que los grupos de heavy metal extranjeros realizaban en España.

⁴⁰⁸ *Prepárate* se editó el 26 de octubre de 1981 (ver Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 58), y la presentación tuvo lugar el 6 de noviembre.

⁴⁰⁹ Costa, J. M. “Obús, la valentía de un grupo”. En *El País*. Cultura. 8-XI-1981.

Obús, el grupo que ganó el festival de “rock” organizado por el Ayuntamiento contra la opinión de la gran mayoría de los críticos modernos, tienen todas las condiciones necesarias para estar entre los de cabeza. Son capaces de tocar tan duro - y tan alto- como cualquiera, sin caer, sin embargo, en la bestialidad ramplona ni en el cerrilismo “sui géneris”. Tienen, además, mejor presencia escénica que la mayoría de sus colegas [...] y son, sobre todo, frescos. Capaces de insuflar espontaneidad [...] Llenaron el Pabellón -no hasta los topes, pero estuvieron cerca- de un público que han ido haciendo suyo poco a poco a fuerza de tocar en las fiestas de los barrios y en las discotecas de pueblo. Que se conoce sus temas al dedillo y que es capaz de responder ante el menor estímulo -“vamos, ¿dónde está esa fuerza?, vamos, que se vea”- con un entusiasmo inédito.⁴¹⁰

Como se puede comprobar, tanto uno como otro coinciden en destacar a Obús como triunfador ya no sólo del concurso de rock *Villa de Madrid*, sino también de la escena musical madrileña, comparándole incluso con los grupos de fuera de España. La cita a “su público” no viene sino a reforzar la afirmación acerca de su gran momento de popularidad, y el hecho de que llenara el recinto prácticamente al mismo tiempo que editó su primer disco ofrece una idea clara al respecto, así como del trabajo previo desempeñado por la banda para darse a conocer.

Fue precisamente dentro de ese trabajo previo cuando decide (como reflejan las crónicas) presentarse al concurso-festival *Villa de Madrid*, que se convertirá en otro de los pilares sobre los que se va a sustentar el heavy metal nacional durante los años ochenta. La relación entre ambos será especialmente fructífera, contribuyendo a dar forma a uno de los períodos más ricos de la historia de la música popular urbana española. Casi se podría confirmar que se trata de una relación simbiótica entre el género y el festival, puesto que las dos partes se beneficiaron de ella: por un lado, el heavy metal encontró un medio para darse a conocer, amplificarse y poder llegar a más cantidad de público, siendo además respaldado de manera oficial, y aprovechando los medios que esta oficialidad le ofrecía. Por otro, con la explosión del heavy metal, el festival comenzó su época de mayor esplendor, expandiéndose y logrando convertirse en el festival con mayor repercusión de cuantos se celebraban ya no sólo en Madrid, sino en toda España.

Los años dorados del *Villa de Madrid* comenzaron en 1981, con la celebración de su 4ª edición el 9 de mayo, en la plaza de toros de Las Ventas, dentro del marco cultural de las fiestas municipales de San Isidro. Participaron ciento sesenta grupos, y por primera vez un festival congregó a una cantidad de público inimaginable para un concurso de rock, llenando el recinto: según los datos oficiales, asistieron treinta mil personas, quedándose alrededor de cinco mil en la calle⁴¹¹. Ninguna otra edición tuvo la repercusión que tuvo esta, tanto a nivel artístico como de afluencia.

⁴¹⁰ Cuesta, Tomás. “Obús, la abuela Ángeles y el ‘heavy metal’”. En *ABC*. Al día. 10-XI-1981. p. 13. Como curiosidad, es la única fuente encontrada en la que se matiza el lleno absoluto en el pabellón: “no hasta los topes, pero estuvieron cerca”. En todas las demás hay unanimidad (nótese, incluso, que en la cita de *El País* se cita textualmente que consiguieron llenar el pabellón “hasta los topes”, empleando la misma expresión).

⁴¹¹ VVAA. *30 años del Villa 1978-2008*. Madrid: Creacción, 2008. p. 60.

Tal y como se ha referido, el ganador fue Obús, aunque los otros cuatro finalistas también fueron bandas de rock duro⁴¹², lo cual demuestra el auge que estaba experimentando en la década recién estrenada. Auge refrendado por otro festival de menor calado, de barrio, que se celebra tan sólo dos meses después: el *IV Festival de Rock de Vallecas*, celebrado el 17 de julio de 1981 en el estadio del Rayo Vallecano, y en el que actuaron sobre el mismo escenario Barón Rojo, Obús, Topo, Bloque, Pata Negra y Viruta⁴¹³, ante miles de personas.⁴¹⁴

Con todo lo anterior, el *Villa de Madrid* de 1981 fue el apoyo que necesitaba el heavy metal para cristalizar definitivamente en España: gracias a su triunfo, Obús se toma “seriamente el camino de un grupo profesional”⁴¹⁵, consolidándose en el panorama musical de la capital junto a Barón Rojo, y dando comienzo a los mejores años del género dentro del país. Su vocalista, Fortu Sánchez, no duda de la importancia que el festival tuvo no sólo para el grupo, sino para el rock español en general:

La victoria de Obús en aquel Villa de Madrid fue la revolución. Para nosotros [...] fue el trampolín que nos lanzó al éxito masivo antes incluso de tener compañía de discos, pero para el rock de este país significó también mucho. Por primera vez, las radio fórmulas abrieron las puertas a grupos de rock, el heavy metal como estilo musical empezó a ser conocido y a tener fans y seguidores en España, e incluso yo creo que nuestro éxito le sirvió a los propios Premios Rock Villa de Madrid de espaldarazo, le otorgó una popularidad y una presencia que antes no tenía, yo creo que lo institucionalizó, lo estableció con más fuerza. También creo que motivó a muchos músicos a ilusionarse por ganar el concurso y seguir, en cierto modo, los pasos de Obús.⁴¹⁶

Además, su visión acerca del éxito de Obús y de lo que supuso va más allá del *Villa de Madrid* o de cualquier otro evento puntual, considerando la situación social, política y cultural de principios de la década como verdadero artífice de la aceptación tan grande que tuvo entre el público:

Este país viene de una dictadura donde la libertad de expresión está prohibida, y no puedes decir lo que de verdad piensas. Cuando Adolfo Suárez empezó con el cambio, ya empezamos a tener una pequeña democracia, esa pequeña libertad; pues es lógico que el pueblo salga a la calle. Ya no sólo a la calle: vaya a los conciertos y vaya a ver a gente, a artistas, a grupos, a músicos, como quieras llamarlo, que realmente habla su mismo idioma. Veo muy lógico que después de haber habido una dictadura el pueblo salga a la calle, salga a expresarse, a tener esa libertad de expresión que antes no tenía, y creemos que nosotros salimos en el momento justo, en el momento adecuado [...] Hemos tenido esa suerte, y ofrecido lo que nosotros sentíamos, que es lo mismo que sentía en esos momentos el pueblo [...]

⁴¹² Ídem.

⁴¹³ “Vallecas: Rey del ‘rock’ durante sus fiestas” En *ABC*. Local. 14-VII-1981. p. 28.

⁴¹⁴ <www.obusrock.com> [consultado el 8-VI-2014]. Al respecto a de esta actuación, son numerosas las ocasiones en las que ellos mismos hacen mención a dicho concierto, a través de las diversas entrevistas que se han publicado hasta ahora en distintos medios de comunicación.

⁴¹⁵ Fortu Sánchez. En *VVAA. 30 años del Villa 1978-2008*. Madrid: Creacción, 2008. p. 63.

⁴¹⁶ *VVAA. 30 años del Villa 1978-2008*. Madrid: Creacción, 2008. p. 64.

Representábamos un poco lo que era la calle, el vocabulario del barrio, y eso a la gente le motivaba no sólo para escuchar la música que hacías, sino también para escuchar lo que decías. Para nosotros fue una sorpresa que llenáramos el Pabellón del Real Madrid [...] sólo queríamos cantar en castellano y grabar nuestro primer disco.⁴¹⁷

Una opinión muy certera y que, por encima de la casuística particular del grupo, resume bastante bien la situación y el cambio que se estaban produciendo en un país que tenía que volver a aprender a vivir en libertad y democracia.

Haciendo balance de lo visto hasta ahora, se puede concluir que 1981 fue un año crucial para el desarrollo y la cristalización del heavy metal en España. También fue, con permiso de Barón Rojo, el año de Obús, cuya aportación resultó determinante para su implantación dentro del país. De esta manera, tras la celebración de la 4ª edición del *Villa de Madrid*, del *IV Festival de Rock de Vallecas* y de la presentación del disco *Prepárate*, en el Pabellón de deportes del Real Madrid, el género queda completamente establecido en territorio nacional. Como apunta el periodista Mariano Muniesa,

las calles de Madrid se llenaron de cazadoras de cuero, cabellos largos, vaqueros ajustados y muñequeras. Muy pronto, nombres como los de Iron Maiden, Saxon, Motörhead, Girlschool, Van Halen, Rainbow, Def Leppard o Whitesnake entraron a formar parte de la cultura popular de toda una generación. El heavy metal, traído en gran medida por Obús, llegó y se quedó.⁴¹⁸

En esta tesitura parte 1982, un año histórico para la realidad social y política de España, que también será importante para la evolución de su heavy metal: no sólo comenzarán a aparecer nuevas bandas que ampliarán la oferta, sino que además, por primera vez, la escena anglosajona se hará eco de lo que acontece en el país gracias a la publicación del disco con mayor calado de la historia del heavy metal español: *Volumen Brutal*. Y es que, si 1981 fue el año de Obús, 1982 será, por excelencia, el de Barón Rojo.

Con *Volumen Brutal*, Barón Rojo consiguió que el género diera un salto cualitativo importante de cara a la opinión pública. De hecho, ningún otro álbum de heavy metal español volverá a obtener el mismo impacto y el éxito de éste, elogiado unánimemente por prensa y público. Así, por ejemplo, para Mariano Muniesa no se trata solamente de un disco, sino del suceso definitivo para el heavy metal nacional, que se establece como movimiento cultural en torno al estilo musical:

Además de ser el álbum que les encumbró -disco de platino, más de 250.000 copias vendidas, edición internacional en inglés que llegó a ser un éxito en varios países de Europa- y les hizo convertirse en el mayor suceso del rock español de la década de los 80, es el álbum más redondo, brillante, el que mejor equilibra la fuerza, la rabia y la extrema dureza ya mostrada en *Larga vida al Rock and Roll* [...] De largo, el mejor disco de rock duro nunca editado en España, sólo seguido de cerca por el *Metalmorfosis* de los propios Barón Rojo, *El que más* de Obús o el *Agotarás* de Saratoga [...] El disco definitivo para impulsar el Heavy Metal como estilo en España, para establecerlo como parte integrante básica de la música popular de

⁴¹⁷ Arteseros, Alfonso (director). *El Rock de nuestra Transición*. Borderdreams. 2004.

⁴¹⁸ VVAA. *Op. Cit.* p. 64.

nuestro país en la década de los 80 y para hacer de Barón Rojo un referente imprescindible a partir de entonces para entender no sólo el rock español de los 80, sino para entender a aquella generación, a la primera generación que teniendo entre 15 y 20 años disfrutaba de una cierta libertad y vivía la explosión de todo un movimiento cultural que tenía como banda sonora el Heavy Metal.⁴¹⁹

Joan Singla, director de la edición española de Metal Hammer, también resulta categórico al respecto cuando afirma que “sin duda alguna, es el mejor disco de hard rock grabado por un grupo nacional. Por la emotividad, por las composiciones, por las letras, por la grabación. Fue un punto y aparte”.⁴²⁰

Efectivamente, *Volumen Brutal* fue un punto y aparte en la historia del rock y del heavy metal español. Más allá de las propias composiciones que lo integran, la grabación del álbum estuvo rodeada de medios técnicos que lo diferenciaban de cuanto se había hecho hasta el momento, y de un equipo humano que lo hizo posible. Al frente de todo estuvo Mariscal Romero, que aprovechó la invitación de Ian Gillan (Deep Purple) para utilizar su estudio londinense, Kingsway Records, convirtiendo la grabación del disco en un hito de la historia del rock nacional, así como en uno de sus episodios más exitosos. Junto a él estuvieron Antonio Ortega, de la compañía Zafiro (propietaria de Chapa Discos), y Robert Mills, un promotor británico a través del cual consiguieron diversas colaboraciones y una pequeña gira por locales ingleses. Romero cuenta esta experiencia del siguiente modo:

Todo empezó cuando el cantante de Deep Purple, Ian Gillan, vino a tocar a Madrid y puso a mi disposición su estudio para grabar. Nosotros teníamos que hacer el segundo Lp, y una vez más la gente de Zafiro, Antonio Ortega, se la jugaba en un ambicioso plan. Las maquetas de *Volumen Brutal* olían a oro desde el primero hasta el último tema. Merecía la pena correr todos los riesgos. Robert Mills fue el hombre clave de todo el impacto de Barón Rojo en Inglaterra. Él consiguió con mi apoyo la presencia de los invitados: Bruce Dickinson, John Sloman, Mel Collins y Colin Towns. Las actuaciones en el Marquee y Greyhound y la repercusión posterior que significó el gran despegue de la banda como absoluto número uno del rock hispano. El trabajo fue agotador. En menos de dos semanas se grabaron las canciones en inglés y español, y se hizo un Lp grandioso en calidad musical y grabación, que más tarde daría pie al impacto del grupo en las Islas y en el resto de Europa [...] La repercusión fue enorme, dando claras muestras los Barones de estar preparados para empresas muy altas gracias a su talento y gran capacidad de trabajo. La prensa inglesa también se hizo eco del potencial de Barón Rojo, y tanto los principales programas de radio-rock ingleses como la prestigiosa revista Kerrang! entrevistaron al grupo en aquellos días de noviembre de 1981 en Londres. Kerrang! incluso le

⁴¹⁹ Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. pp. 87, 91. Aunque no hay datos exactos, se estima que el disco ya ha vendido más de 1.000.000 de copias (ver entrevista a Carlos de Castro en <<http://blogs.lavozdegalicia.es/javierbecerra/2010/01/07/baron-rojo-nuestro-mensaje-sigue-totalmente-vigente>> [consultado el 9-VI-2014]). Se ha contactado con Sony Music, actual poseedora de los derechos del catálogo discográfico del sello Chapa, pero indican que no tienen ese dato porque “no hay registro de las ventas acumuladas de la época del formato vinilo e incluso de la primera época del formato CD”.

⁴²⁰ Ver Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 91.

dedicó la portada al grupo hispano con un completo reportaje sobre sus conciertos y la grabación del disco.⁴²¹

El viaje de Barón Rojo a Londres se planteó no solamente con la finalidad de grabar un disco, sino también con la de conseguir una expansión hacia el mercado anglosajón que permitiera situar, por primera vez, a un grupo español de heavy metal dentro del mismo, así como dentro del circuito internacional. Para ello había que abordar un doble frente: por un lado, conseguir un sello discográfico que realizara la distribución del álbum en Europa; y por otro, cerrar algunos conciertos en salas británicas que permitieran acercar el directo de Barón Rojo al público inglés.

El primero de los propósitos se cubrió con el acuerdo al que se llegó con Kamaflage Records, un pequeño sello que llevaba a diversas bandas adscritas a la NWOBHM, como Tank, Bernie Torme o Tytan. Además, RCA Victor se encargaría de la distribución en Japón, de modo que la internacionalización del grupo fue mejor aún de la esperada⁴²². Para un mayor impacto, se grabó una versión en inglés que saldría al mismo tiempo que la original en castellano, y se obtuvo la colaboración de varios artistas ingleses de primer nivel, que contribuyeron a elevar el caché del disco: Mel Collins, saxofonista de King Crimson y de artistas como Eric Clapton y Rolling Stones, toca el saxo en “Son como hormigas”; Collin Town, teclista de Gillan, se encargó de los teclados en “Concierto para ellos”; y Bob Broglia, ingeniero de sonido que había trabajado con Samson o Gillan, se encargó del sonido de *Volumen Brutal*, aportando a Barón Rojo la misma experiencia y calidad que a muchos grupos de la NWOBHM. Además, John Sloman, vocalista de Uriah Heep, estuvo varios días en el estudio, llegando a grabar algunos temas en conjunto (aunque luego no se editaron). Y Bruce Dickinson, recién incorporado a Iron Maiden, estuvo también muy interesado en la grabación, ayudando a la traducción de las letras para la edición inglesa⁴²³. Llegados a este punto, sería injusto no reconocer la labor de Carolina Cortés, mujer de Sherpa, que compuso las letras de varios temas del disco, y se encargó de la traducción al inglés (supervisada por Bruce Dickinson). Sin ella el resultado del álbum habría sido, sin duda, diferente.

En lo que respecta a los conciertos, el objetivo se cumplió con creces. Robert Mills consiguió, durante el período de grabación del álbum, tres primeras galas en Londres que lograron llamar la atención de la prensa inglesa: el primero fue en el London College of Printing, el 20 de noviembre de 1981; el segundo en The Greyhound, un mítico pub de la escena londinense, acompañado por el grupo local Scarecrow, el 21 de noviembre; y el tercero en el Marquee, otro local histórico, en el que abrió para el grupo finlandés Hanoi Rocks, el 22 de noviembre⁴²⁴. En todos ellos

⁴²¹ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 58.

⁴²² Ver <<https://metal80.wordpress.com/category/cronologia/1982-cronologia/baron-rojo-volumen-brutal>> [consultado el 10-VI-2014]. Dos años más tarde el sello belga Mausoleum Records se haría con los derechos de distribución de los discos de Barón Rojo (hasta *Barón al Rojo Vivo* -1984-) para toda Europa. Dentro del acuerdo con Kamaflage Records se incluía la distribución en España, por parte de Zafiro, de la discografía de alguno de sus grupos, como Tank.

⁴²³ En el mismo encarte interior del disco vienen detalladas todas las colaboraciones.

⁴²⁴ Ver <<http://metalochoenta.blogspot.com.es/2010/02/articulos.html>> [consultado el 7-V-2014].

actuó con el nombre de Red Baron, tal y como figura en los carteles que Robert Mills distribuyó a la prensa, y durante el concierto celebrado en The Greyhound contaron con la participación del guitarrista Michael Schenker y del vocalista Bruce Dickinson, dos nombres propios del heavy metal europeo.

De entre todas las reseñas que aparecieron en los medios acerca de Barón Rojo y del heavy metal español, cabe destacar el artículo aparecido en la revista *Sounds*, en su número de noviembre de 1981, con el título de “Eurometal”, en el que se incluye el siguiente texto:

¿No pensarías que ibas a escaparte sin que incluyéramos a España en esta “extravaganza” europea, verdad? ¡De ningún modo!

Quitándoles el liderazgo a los franceses, los españoles también cantan en su lengua nativa y, para sorpresa mía, no suena tan ridículo como pudieras imaginar. Durante mucho tiempo me debatí en la duda de si incluir o no al grupo número uno de ese país en el campo del Metal europeo, ya que COZ, cuya historia está envuelta en el misterio y me ha despistado por completo, ha sufrido un severo ataque de fatiga de rock duro. Su último disco, *Las chicas son guerreras* (EPIC, EPC 84931), traducido aproximadamente como “The girls are guerrillas” [sic.] es poco más que Metal/Pop altamente diluido, en otras palabras, una especie de “Top of the pops” inofensivo, con algunos solos agradables.

De cualquier forma, la variedad es la sal y la pimienta de la vida, y aunque yo dudo que a muchos fans del heavy metal les guste COZ, no voy tampoco a hacerles pasar un mal rato.

Sin embargo, para probar que los españoles pueden dar buenos golpes, y muy bien además, os remito a los magníficos BARÓN ROJO. Son cuatro chicos de aspecto extremadamente rockero, incluyendo en ellos a dos “bandidos” del Rock and Roll como son los hermanos Armando y Carlos de Castro.

Barón Rojo nació de una división que se produjo dentro del grupo arriba mencionado, Coz, cuando los hermanos De Castro se opusieron a la creciente comercialización de ese grupo y, finalmente, lo abandonaron para formar una banda más salvaje. ¡Y Barón Rojo ciertamente lo es! Si te haces con su primer álbum, *Larga vida al Rock and Roll* (Chapa Discos, HS-35.044), te predigo que no te sentirás decepcionado. La traducción del título es “Long live Rock and Roll” y puede que no ser terriblemente original, pero el rock duro que tocan ellos sí que lo es. Tiene tanta melodía como la que puedes encontrar en media docena de LPs de Estados Unidos, mezclada con riffs explosivos y cambios de tempo verdaderamente originales.

El mejor ejemplo de todo esto lo constituye su primer sencillo español “Con botas sucias”, con un solo de *voice-box* que hace que los esfuerzos de Frampton suenen como los de un niño de 7 años con un arpa de boca. Yo siempre me había reído del heavy español hasta que escuché esto.⁴²⁵

Más allá del ensalzamiento que el autor hace de la figura de Barón Rojo como líder de la escena española de heavy metal, conviene resaltar la visión que en Inglaterra tenían de ésta, y cómo a partir de la visita del grupo esa visión cambia radicalmente. No

⁴²⁵ No se ha podido localizar el artículo original. Se ha tomado del cuadernillo interior que se adjunta con el Lp de *Volumen Brutal*, en el que se incluyen recortes y un pequeño reportaje acerca de la estancia en Inglaterra de Barón Rojo.

en vano, si al principio está citando como “extravaganza” a las bandas que cantan en un idioma diferente al inglés (como las de Francia o España), la última frase del artículo (“Yo siempre me había reído del heavy español hasta que escuché esto”) muestra claramente cómo Barón Rojo consigue llamar la atención de un mercado hasta ahora cerrado, situando al género nacional en el mapa de la escena internacional (también es cierto que, como se ha venido señalando hasta ahora, antes de Barón Rojo no había en España una escena *heavy* propiamente dicha. La comparación entre ambas, por tanto, resulta tan injusta como imposible. Sin embargo, no parece que en Inglaterra tuvieran consciencia del retraso que se llevaba con respecto a ellos, metiendo en el mismo bloque del heavy metal a conjuntos y artistas de otros estilos, como el rock urbano e incluso, como se puede leer, el pop-rock de Coz). Además, en el mismo número de la revista, dentro de las listas de ventas de discos de hard rock y heavy metal que ésta publicaba periódicamente para el mercado inglés, el primer Lp de Barón Rojo (*Larga vida al Rock and Roll*) figuraba en el puesto 19, alcanzando otro hito dentro de la historia del rock español⁴²⁶. A ello hay que añadir que, como apoyo de los tres primeros conciertos en Londres, Robert Mills también consiguió que Alan Freeman, locutor de la BBC, a la sazón el crítico musical más prestigioso del país, pinchara en su programa el disco entero para comentarlo, lo que contribuyó a asentar allí la imagen de Barón Rojo.⁴²⁷

A su vuelta a España, y tras la edición de *Volumen Brutal* el 22 de febrero de 1982, se organizó la gira de presentación dividida en dos partes: entre marzo y julio, y en diciembre. En la primera tendría como invitado a Stray, grupo británico en el que militaba el saxofonista Mel Collins (que colaboró con ellos en la grabación de *Volumen Brutal*), y en la segunda a Tank, perteneciente a la NWOBHM. Al inicio del tour tuvieron lugar sendos conciertos en el Pabellón de Deportes de Badalona y el Pabellón de Deportes del Real Madrid (17 y 25 de marzo respectivamente), con todas las entradas vendidas y un equipo de sonido totalmente renovado, en consonancia con el de las bandas extranjeras. Sin embargo, y sin querer restar importancia a este hecho, lo novedoso es que, por primera vez en la historia, un grupo español actúa de cabeza de cartel, en España, con teloneros ingleses.⁴²⁸

El paso más grande que daría en aras de su internacionalización llegaría, no obstante, a finales de verano, cuando regresa a Inglaterra para participar en el *Reading Rock Festival*, por aquel entonces el más importante de cuantos se hacían en todo el mundo dedicados al hard rock y al heavy metal. Así, el 27 de agosto de 1982, a las 18'45h, Barón Rojo vuelve a ser pionero del rock y del heavy metal nacional, compartiendo cartel y escenario con varios de los máximos representantes del rock anglosajón, como Iron Maiden, Twisted Sister, Gary Moore, Tygers of Pan Tang, MSG, Budgie, Diamond Head, Praying Mantis, Overkill, Y&T, Blackfoot o Marillion entre otros⁴²⁹. Lo hizo además como *Barón Rojo*, descartando la traducción del nombre,

⁴²⁶ Ver cuadernillo adjunto al encarte del Lp.

⁴²⁷ Ver cuadernillo adjunto al encarte del Lp.

⁴²⁸ Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. pp. 93-96.

⁴²⁹ Ver <www.ukrockfestivals.com/reading-82.html> [consultado el 10-VI-2014], donde se indica el cartel oficial, el orden y horarios de actuaciones, así como correcciones a las mismas (por ejemplo,

aunque toda su actuación estuvo integrada por las versiones en inglés de sus temas, superando de esta forma el hándicap al que se enfrentan las bandas que no son angloparlantes.⁴³⁰

Aunque estuvo a punto de quedarse fuera del festival por un retraso en su llegada⁴³¹, su actuación volvió a llamar la atención de la prensa, tal y como reflejan las palabras de Chris Welch, periodista inglés, para el número especial sobre el festival de *Reading '82* de la revista *Popular 1*:

La primera banda del día que realmente obtuvo una buena reacción, y de la que estoy contento de hablar, fueron Barón Rojo de España. Esta poderosa banda de cuatro piezas lució una buena experiencia y acertada dirección y no significaron uno más de entre los nuevos y esforzados grupos de la NWOBHM presentes en el cartel. Ellos podrían enseñar a la mayoría de los grupos ingleses una cosa o dos acerca del heavy rock.⁴³²

De la opinión de Welch se desprende, una vez más, lo que ya es una realidad: España, a través de Barón Rojo, había asimilado completamente las directrices del heavy metal impuestas por la NWOBHM, y tenía capacidad para integrarse en la escena internacional.

La culminación del que será el año más importante de su carrera le deparará aún dos salidas más al extranjero: por un lado, viaja de nuevo a Inglaterra para talonear a Hawkwind en su gira británica, entre el 14 de octubre y el 15 de noviembre, dando un total de 29 conciertos. Aprovechando la gira, hace dos actuaciones más en el Marquee londinense, los días 17 y 19 de noviembre⁴³³, antes de volver a España. Por otra parte, vuela por primera vez a América, en concreto hasta Venezuela, para dar dos conciertos, los días 4 y 5 de diciembre, en el Poliedro de Caracas, siendo recibido como una estrella del rock de primer orden⁴³⁴. Ello implica que la fama de Barón Rojo también había llegado hasta Latinoamérica, lo que unido al hecho de que *Volumen Brutal* ya estaba siendo distribuido en Europa y en Japón, supone un éxito sin precedentes para la expansión del heavy metal español (y, en general, de la música española, más allá de estilos).

Al margen de lo anterior, en 1982 también hubo movimiento dentro de España que ayudó a que el heavy metal cristalizara definitivamente. Por una parte, aprovechando el éxito de Barón Rojo y Obús, comenzaron a aparecer más grupos adscritos al género. Es el caso, por ejemplo, de Mazo y Panzer en Madrid; o de Evo en

aunque en el cartel figura el grupo francés Trust, fue sustituido por Manowar en la que iba a ser su primera actuación en Europa; pero también se canceló, y su lugar fue ocupado por Diamond Head).

⁴³⁰ <www.ukrockfestivals.com/reading-82.html> [consultado el 10-VI-2014].

⁴³¹ Ver Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 885, donde Sherpa explica que fue Bruce Dickinson (Iron Maiden) quien intercedió para que volvieran a incluirles en el cartel, e incluso les ayudó a vestirse y prepararse para salir a escena.

⁴³² Ver Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 107.

⁴³³ <<http://metallochenta.blogspot.com.es/2010/02/articulos.html>> [consultado el 10-VI-2014].

⁴³⁴ Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 108.

Barcelona, que confirmó el alcance que tuvo el surgimiento del heavy metal en la Península. Por su parte, Medina Azahara, formado en los setenta y cuyo estilo albergaba elementos de hard rock clásico fusionados con rock andaluz, también muestra un acercamiento estilístico. Además, las compañías discográficas vieron el filón comercial que, ante ello, podía suponer tener en su catálogo a una banda *heavy* (más aún si cabe con los discretos resultados que la sección de pop estaba generando), de forma que se abrieron nuevas posibilidades para todos estos artistas. Por otra parte, los festivales de rock comenzaron a adaptar sus carteles a los gustos del público, que demandaba grupos de heavy metal; algo que tampoco pasaría desapercibido por las formaciones políticas que, en vísperas de unas elecciones generales, buscaban cualquier excusa para ganar votos.

Mazo fue el primer grupo que surgió y editó disco tras la explosión artística de Barón Rojo y Obús. Fue creado en Madrid por el guitarrista y cantante José Miguel Martínez en 1981, junto al batería Manolo Caño (recién salido de la formación primigenia de Obús) y el bajista Julio Díaz. Con formato de power trío, edita su único disco, homónimo, en 1982, con el sello Mercury (63 01 057), propiedad de Fonogram. Es, por tanto, también el primero en editar con un sello distinto a Chapa Discos, y un claro ejemplo del intento de las discográficas por incorporarse al incipiente mercado del heavy metal. No tuvo mucho éxito, y tanto el sonido como la calidad distaban mucho de los de las dos bandas grandes del panorama español. Sin embargo, sirvió para dar cuenta de la implantación del heavy metal en el país, y como prólogo al paulatino florecimiento de grupos.

Paralelamente en el tiempo, y también en Madrid, ve la luz una de las formaciones más características del heavy metal español de la primera mitad de los ochenta: Panzer, a raíz de la unión de miembros de los grupos Trilogía y Magerit en 1981. A diferencia de Mazo, desarrollará una fructífera carrera hasta mediados de la década, con la edición de varios discos que lograrán la atención de público y crítica. El primero de ellos, *Al pie del cañón* (HS-35056), sale a la venta el 5 de julio de 1982 a través de Chapa Discos. La producción corrió a cargo de Luis Soler, que ya había participado como ayudante en la edición del primer disco de Obús, e intentó utilizar los mismos medios con los que ya habían conseguido lanzar a éstos a la primera línea del heavy metal nacional⁴³⁵. *Al pie del cañón* destacó por sus letras críticas, así como por su sonido contundente, pero la producción no llegó a alcanzar el nivel de *Prepárate*.

Por otro lado, Panzer vino a reforzar la figura de Javier Gálvez, el manager de heavy metal más importante de los ochenta y, en general, de toda la historia del heavy metal español, aglutinando en su oficina (Centro Rock) a las bandas más influyentes y significativas de la escena. Sirva como ejemplo que fue representante de los cuatro grupos del género citados hasta ahora: Barón Rojo (hasta final de 1981), Obús, Mazo y Panzer.

Medina Azahara, desde Córdoba, que hasta la fecha había editado dos álbumes más cercanos al rock andaluz y al hard rock de los setenta, edita *Andalucía* con la compañía CBS (32385). Este tercer Lp le acercaba más a las características del heavy metal, con temas menos progresivos, con un tratamiento diferente de la guitarra

⁴³⁵ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 59.

eléctrica que permitía conceder mucha más presencia a su sonido, así como con una mayor contundencia de la batería. Todo ello sin perder su principal característica, fruto de esa fusión de estilos.

Por su parte Obús edita, el 25 de octubre de 1982, su segundo Lp, *Poderoso como el trueno* (Chapa Discos, HS-35-058)⁴³⁶, en la misma línea que el anterior, pero que no tendrá, a priori, la misma repercusión⁴³⁷. Los motivos hay que buscarlos en factores muy diversos que, en algunos casos, poco o nada tienen que ver con la calidad de las composiciones. Según distintas fuentes, uno de esos factores pudo ser la producción a cargo de Tino Casal, reconocido músico de *tecno pop*, pero no por el nivel de la misma, sino por el mero hecho de pertenecer a un ambiente artístico muy diferente al del heavy metal. En 1982 comenzaron a establecerse férreas barreras entre los diferentes estilos que conformaban el panorama musical español. El heavy metal, especialmente, procuró distanciarse de los grupos de pop y de la corriente tecno que había entrado en España, y que estaba obteniendo el favor de los medios de comunicación. Este aumento de la tensión que afectó a *Poderoso como el trueno* resulta aún más significativo si se tiene en cuenta que el anterior álbum de Obús, *Prepárate*, también fue producido por Tino Casal, sin recibir críticas al respecto.

Además no hay que olvidar que, pocos meses antes, *Volumen Brutal*, de Barón Rojo, había tenido un enorme impacto tras su lanzamiento, lo que pudo mermar el interés por este nuevo trabajo. Más aún considerando que la relación entre ambos grupos se había deteriorado en gran medida, en su pugna por el liderazgo de la escena española de heavy metal. En este sentido, Barón Rojo dominaba el espectro comercial, pero Obús eran la referencia en directo. Este enfrentamiento llegó a tal extremo que Javier Gálvez, manager de los dos, terminó ofreciendo la representación de Barón Rojo a Jesús Caja ante la imposibilidad de compaginar a ambas bandas. Todo ello también afectó al público, que en muchos casos tomó partido por uno o por otro, con el consecuente efecto en los niveles de ventas. Vicente Romero, director de Chapa Discos, no tiene reparos en reconocer todas estas circunstancias:

La segunda prueba de fuego de los Obús no tuvo ni mucho menos la repercusión que había tenido su álbum de presentación [...] En principio las cosas se habían extremado tanto en las distintas vertientes musicales que cuando el disco salió a la venta con la portada destacando descaradamente la producción de Tino Casal, este había llegado ya a la cumbre como el nuevo David Bowie a la española, demostrando su categoría como músico genial. Pero eso en vez de ayudar, lo que hizo es mosquear muchísimo a los seguidores del movimiento empeñados en una lucha sin cuartel contra todo lo que fuera tecno o pop. Encima fueron tiempos lamentables en los que las declaraciones de unos y otros estaban a la orden del día y en vez de currar fuertemente, muchos perdían la fuerza por la boca. Sin embargo, Obús tuvieron en este disco un importante apoyo promocional en muchos medios tradicionalmente poco dados a dar cobertura a grupos como ellos. Por un lado, en TVE Obús aparecieron entre finales de 1982 y 1983 en programas como *Aplauso*, o el celeberrimo *Un, dos tres... ¡responda otra vez!* de Chicho Ibáñez Serrador, lo cual

⁴³⁶ Ibid. p. 61.

⁴³⁷ Decimos *a priori* porque, si bien es cierto que al principio no obtuvo demasiado éxito, en 1987 fue certificado como Disco de Oro. Ello denota que sus ventas se mantuvieron a lo largo del tiempo, en vez de concentrarse en los primeros meses tras su edición, como ocurre con muchos lanzamientos.

también fue criticado por parte de determinada prensa. En definitiva, un disco que mereció mejor suerte de la que tuvo, entre los enfrentamientos del grupo y managers con otra gente del negocio musical, un concepto de promoción del disco poco acertado y quizá, la edición del álbum en un momento no especialmente afortunado, cuando todavía se vivía la apoteosis del *Volumen Brutal* del Barón y el *Corre, corre* de Leño.⁴³⁸

Sí es llamativo, sin embargo, el hecho de que la televisión pública contara con Obús, Barón Rojo o Panzer, entre otros, para establecer sus contenidos. No sólo aparecían en programas musicales como *Aplauso*, sino también en otros de índole general y entretenimiento, como *Un, Dos, Tres*; e incluso les dedicaban minutos en la *Carta de ajuste*, tal y como se puede apreciar en las páginas de la prensa dedicadas a la programación televisiva⁴³⁹, lo cual es indicativo de la popularidad que el género había alcanzado en España.

A todo lo anterior hay que añadir la situación política del país, que se encontraba en vísperas de unas elecciones generales que marcarían profundamente el devenir de los acontecimientos, influyendo en varios aspectos que resultarían determinantes. Pese a que no fueron las primeras⁴⁴⁰, sí pasarían a la historia de la democracia como las primeras legislativas en las que se produce el cambio de signo político tan esperado por la juventud española, culminando así el proceso de la Transición. Ya antes, en 1979, además de unas legislativas se habían celebrado elecciones municipales, en las que se pudo observar la tendencia al cambio, y en las cuales las formaciones de izquierda, encabezadas por el PSOE y el PCE, se habían hecho con el control de varios ayuntamientos importantes. Uno de ellos fue el de Madrid, donde el candidato del PSOE, Enrique Tierno Galván, gracias a una coalición con el PCE, se convirtió en alcalde.

No podría entenderse el ambiente cultural de Madrid de la década de los ochenta sin Tierno Galván, que participó activamente en los acontecimientos que tuvieron lugar en la ciudad hasta su fallecimiento, en 1986. Gran impulsor de la cultura y de las políticas sociales que tuvieran que ver con los jóvenes, se interesó por todos los aspectos que pudieran afectar a éstos, y dedicó gran parte del dinero municipal a fomentar los festivales y las fiestas, ya fueran consistoriales o de los barrios, en un afán por transformar la imagen de la capital de España y alejarla del concepto anterior como símbolo de la Dictadura. Gracias a ello, Madrid se convirtió en la gran impulsora de la cultura española, desde la cual salieron multitud de grupos musicales y artistas de otras disciplinas. Triunfar en Madrid significaba alcanzar el éxito, por la repercusión que tenía en el resto del país.

⁴³⁸ Romero, Mariscal. *Op. Cit.* p. 61.

⁴³⁹ Ver, por ejemplo, “TVE, Primer programa”. En *ABC*. 8-VIII-1982. p. 70, donde se especifica claramente: “12,45 Carta de ajuste. Éxitos de Heavy español. Temas de Obús, Leño y Barón Rojo”. Además, también había espacio para el heavy metal internacional, como se puede comprobar, por ejemplo, en “TVE, Primer programa”. En *ABC*. 25-VII-1982. p. 86, donde se indica: “12,45 Carta de ajuste. Éxitos del Heavy Metal. Temas de Ted Nugent, Ozzy Osbourne, Rage y Blue Oyster Cult”.

⁴⁴⁰ En 1979 se celebraron las primeras elecciones democráticas, con la victoria de UCD, que aportó una política continuista y conservadora durante todo el proceso de la Transición.

Resulta obvio decir que todo ello no lo hacía por mero altruismo, sino por cierto populismo e intereses políticos, buscando ganar para el PSOE el voto joven. Sin embargo, la realidad es que ha pasado a la historia como el defensor de la *movida*:

Tierno Galván será recordado como “el alcalde de la Movida” [...] Sin duda, fue un alcalde de ensueño para los que éramos jóvenes: los bares abiertos toda la noche, licencia para armar escándalo, laxitud total con relación al consumo de alcohol y drogas, todo tipo de juergas con la bendición municipal y, sobre todo, música, mucha música. Y gratis [...] Las fiestas callejeras fueron muy importantes en aquellos tiempos, y en esto tuvo mucho que ver, sin duda, la aportación de los ayuntamientos. Tierno no se mostró rácano, y durante años Madrid disfrutó de unas fiestas repletas de buenos grupos -no sólo de la Movida, sino extranjeros, y también jazz, flamenco, músicas alternativas- gratuitamente o a precio de ganga.⁴⁴¹

Por supuesto, al igual que la *movida* no fue reconocida como tal hasta varios años más tarde, y que en el concepto actual de la misma no hay lugar para el heavy metal ni el rock duro, la idea de que Tierno Galván fue su adalid tampoco puede tomarse al pie de la letra. De hecho, estuvo tanto o más pendiente de los festivales de rock que de lo referente al pop y a la *nueva ola*. Además, tampoco se implicó desde el principio, aguardando un tiempo prudencial hasta que el ambiente transgresor creado por la juventud madrileña se estabilizó. De ahí que se haya esperado hasta ahora para mencionarle, cuando en 1979 ya regía.

Precisamente uno de los festivales que más prosperó durante el mandato de Tierno Galván fue el *Villa de Madrid* (al que acudió personalmente en 1981 para entregar el premio al ganador, Obús). La 5ª edición del certamen, en 1982, incorporó un cambio significativo con respecto al año anterior, auspiciado por los resultados obtenidos entonces, en el que los cinco finalistas fueron grupos de rock duro. De este modo, en 1982 el festival se diversifica y especializa, con el fin de evitar el monopolio del rock duro y el heavy metal sobre el resto de estilos, más aún a la vista de la cantidad de grupos que se presentaron a concurso (rondando los cuatrocientos), de los cuales un buen número pertenecían a este género⁴⁴². Para la periodista Patricia Godes, “este es precisamente el año en que el aluvión de grupos heavies que se presentan, más el descontento del jurado el año anterior ante la desigualdad de la competición entre unos grupos y otros, obliga a la organización a dedicar una categoría completa al heavy”⁴⁴³. O lo que es lo mismo: el éxito del heavy metal en España obliga a modificar las bases del concurso, estableciendo categorías nuevas, para que grupos de otros estilos tengan algún aliciente para presentarse al festival.

Como resultado, se establecen tres premios: rock duro, jazz rock y pop rock. Sin embargo, este cambio provoca que la asistencia de público a la final, el 8 de julio, decaiga notablemente con respecto a la anterior edición, pese a que desde la organización prefieren “culpar” de la falta de interés a los dos conciertos que los Rolling

⁴⁴¹ Lechado, José Manuel. *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005. pp. 134-135.

⁴⁴² Ver VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 66.

⁴⁴³ Godes, Patricia. “1982 Ganadores Rock: Tritón”. En VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 73.

Stones ofrecieron en Madrid el 7 y el 9 de julio⁴⁴⁴. El ganador en el apartado de rock duro fue Tritón, que tres años más tarde editará uno de los discos más significativos del heavy metal español, y que en 1982 ya estaba dando sus primeros pasos.

Fuera de Madrid, uno de los festivales que más y mejor se adaptó al público rockero fue el *Mazarrock*, celebrado en Mazarrón (Murcia) entre 1980 y 1983. En su segunda edición (1981) ya contó con nombres como el de Miguel Ríos, dentro de la gira “Rock & Ríos”, una de las más fastuosas de la historia del rock nacional; y junto a él algunos de los grupos que procedían de los últimos años de la década anterior, como Bloque o Mediterráneo, cuyo estilo se desenvolvía entre el rock progresivo y el rock duro.

No obstante, será su tercera edición, el 24 de julio de 1982 en el puerto de dicha localidad, la que muestre claramente un giro hacia el heavy metal, con un cartel que contenía a las tres bandas que estaban dominando la escena rockera española: Barón Rojo, Obús y Leño, a las que se unieron Topo, Bloque, Mariscal Romero⁴⁴⁵ y Antonio Flores. El festival *Mazarrock* se convirtió entonces en una de las referencias estivales del heavy metal español, así como en uno de los mejores indicadores de la salud del género dentro del país.

Recopilando y resumiendo la información analizada hasta ahora, se ha visto cómo el heavy metal surge en España, oficialmente, a raíz de la formación de Barón Rojo, en 1980, siguiendo la estela de la NWOBHM. Al concepto musical de éste, Obús añadió poco después la actitud y la imagen necesarias para conformar el estilo definitivamente.

En 1981 se producen los dos primeros lanzamientos discográficos nacionales de heavy metal: *Larga vida al Rock and Roll* (Barón Rojo) y *Prepárate* (Obús), con una gran cuota de éxito entre la crítica y el público. Tanto que el género se convirtió en el más popular entre la gente de barrio, y en el dominante en lo que respecta a conciertos y afluencia a los mismos, teniendo que celebrarse en grandes recintos, como estadios, pabellones o plazas de toros.

En 1982 la cristalización del heavy metal español es un hecho, comenzando a aparecer bandas que lo reafirman, y estableciéndose una escena nacional importante. Gracias a Barón Rojo y a la edición de *Volumen Brutal*, llega al mercado internacional, saliendo del anonimato y ganándose la consideración de la crítica extranjera, así como la de diversos músicos determinantes de la NWOBHM.

Su discurso social, urbano, de crítica y de búsqueda de libertad lo hace alinearse con las corrientes políticas de izquierda, lo cual no pasó desapercibido para los principales partidos de esta tendencia, PSOE y PCE, que vieron en él un fuerte aliado para llegar hasta la clase obrera y trabajadora. De este modo, cuando tras las elecciones municipales de 1979 se establecen los ayuntamientos, aumentan las contrataciones para

⁴⁴⁴ Ver VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 66. Ciertamente la fecha de la final del concurso no podía ser más inoportuna, pero no es motivo para una disminución tan drástica de la asistencia a la misma. Más aún si tenemos en cuenta que la entrada era gratuita y que, por el contrario, el precio para ver a los Stones no estaba al alcance de todo el mundo.

⁴⁴⁵ Además de locutor y discjockey, Vicente Romero llegó a editar algunas obras en diversos discos (generalmente eran versiones, aunque también participó en la composición de alguna original). El más conocido es *Zumo de Radio* (HS-35034), lanzado con el sello Chapa el 7-VII-1980.

conciertos y fiestas subvencionadas con dinero municipal, e incluso para las fiestas privadas de los propios partidos, como la del PCE, a las que acuden miles de simpatizantes.

Por ello resulta aún más llamativo que, tras lograr el cambio político tan ansiado y por el que tanto se había luchado, se produjera un distanciamiento irreconciliable entre el PSOE y el heavy metal que terminaría siendo determinante para el devenir del género en España. Sobre este asunto se han pronunciado continuamente músicos y periodistas musicales, llegando a una conclusión prácticamente común: el PSOE, tras subir al poder, da la espalda al heavy metal a favor de otros artistas, con los que establece otro tipo de vínculo.

Una de las voces más críticas al respecto ha sido siempre la de Vicente Romero, uno de los grandes agitadores de la izquierda cultural desde los tiempos del franquismo, y uno de los principales responsables de la entrada del rock en España, que considera que el rock duro y el heavy metal fueron fundamentales para que se produjera el cambio político:

Fuimos el gran soporte del PSOE. Hacíamos los festivales, gritábamos... era un movimiento con una izquierda brutal. Teddy [Bautista] era del partido comunista. Éramos un núcleo de gente que de lo que tratábamos era de derrocar la Dictadura al grito de “Viva el Rollo”, cambiar la faz del país totalmente [...] En el aspecto sociocultural, el rock es parte primordialísima del cambio político. Sólo que el PSOE luego se traicionó a sí mismo, y en vez de aliarse con los que le habían apoyado, apoyan a los Bosé y toda esa mierda, lo que les hace convertirse en un partido casi de centro-derecha. Llegan al poder y se visten de Fiorucci y de Armani, y se olvidan de todo aquello. Esta es la realidad. Perdieron, y ahora las campañas son de una imagen de anécdota.⁴⁴⁶

Mariano Muniesa, periodista especializado, y por aquel entonces aficionado al género, también hace una reflexión interesante:

Es muy difícil que lo entienda gente que no vivió hace veinte años, pero la victoria electoral del PSOE en el año 82 se sintió como cuando Salvador Allende ganó las elecciones en Chile. Se pensaba que esto era por fin la salida de un túnel y, de hecho, los primeros momentos del PSOE en el poder significaron esa renovación, esa casi revolución en muchas cosas. El heavy metal formó parte intrínseca de eso [...] Después, cuando empezó a haber ese abandono, cuando los tiempos cambiaron y todo se empezó a ir a la mierda, a los grupos que habían sido más reivindicativos, más fuertes, también se les empezó a ignorar.⁴⁴⁷

Fortu, vocalista de Obús, lo vivió desde el lado de los músicos, al frente de uno de los estandartes del heavy metal nacional. Su opinión no dista en exceso de la del Mariscal Romero:

Antes de que llegasen al poder en el 82, los socialistas contaban con los grupos de rock para organizar actos político-festivos, sus ayuntamientos contrataban a grupos de rock, tenían una gran identificación con nosotros, y nosotros con ellos, y

⁴⁴⁶ Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. p. 395.

⁴⁴⁷ *Ibíd.* p. 422.

con la izquierda en general. Era la época de la movilización contra la OTAN [...] Al principio creímos que cuando gobernase la izquierda haría una política cultural que favorecería este tipo de música, que nos apoyarían en los medios públicos... Y nada, no fue así para nada. Nunca he entendido por qué, pero el PSOE no quiso volver a saber nada del rock, ni apoyó a la gente que les habíamos apoyado. Antes iban de pana y vaqueros, y después empezaron a ponerse corbatas y trajes de boutique. Se volvieron muy conservadores y se olvidaron de todo aquel mensaje reivindicativo, de aquel deseo de cambio con el que tanta gente nos identificábamos. Se preocuparon sólo de Miguel Bosé, de los grupos pop de la *movida*, pero todo lo que fuera heavy, punk, rock fuerte y con letras duras, letras comprometidas, lo marginaron completamente.⁴⁴⁸

Representando al otro gran grupo del heavy metal español, Sherpa, bajista y cantante de Barón Rojo, muestra incluso una visión más cercana, más íntima del conflicto. En su momento de mayor esplendor, liderando la escena heavy nacional, llegaron a ser contactados directamente por el PSOE para que les apoyaran durante la campaña electoral:

Cometimos un error de ingenuos. A nosotros nos propuso el PSOE, antes de las elecciones, hacer su campaña. Y nosotros fuimos tan idiotas, tan puros, tan ingenuos de decir: “No, mira, no queremos que se politice nuestra música”. No queríamos que la politizara la UCD, por supuesto, pero tampoco el PSOE, aunque luego lo votáramos. Y fuimos idiotas, porque el PSOE tomó nota de ello; y luego cometimos la estupidez de ir a tocar varias veces a la fiesta del PCE. Y claro, los socialistas dijeron “chatos, ahí os esperamos”. Y cosa rara, fíjate, *El País* comenzó a darnos cera, la SER empezó a darnos cera...⁴⁴⁹

Para ser sinceros, desde las páginas de *El País* no se empezó a maltratar a Barón Rojo más de lo que se venía haciendo anteriormente (más allá de la ética periodística, el crítico musical habitual del diario, José Manuel Costa, ya dejaba claro de forma continua, a través de sus diferentes artículos, que el heavy metal no le gustaba). Sí es cierto, sin embargo, que prácticamente desaparecieron las reseñas dedicadas tanto a Barón Rojo como al resto de grupos de heavy metal de la escena nacional. Casualidad o no, la realidad es que, de repente, éste dejó de ser noticia en la prensa generalista, especialmente en la más afín al PSOE.

Salvador Domínguez, guitarrista y líder de Banzai, también corrobora el cambio de tendencia y afinidad del gobierno socialista, indicando que “hubo un bajón considerable en la contratación de bandas de rock. Simultáneamente, los managers de grupos pop doblaban los cachés de sus artistas, acaparaban el mercado y se inflaban a hacer galas con los ayuntamientos del PSOE”⁴⁵⁰. No obstante, esta ruptura entre heavy metal y gobierno socialista no tuvo lugar de forma inmediata, radical, sino que se irá sucediendo paulatinamente a lo largo de los años inmediatamente venideros. Eso es lo que se desprende, entre otras cosas, de las declaraciones de músicos pertenecientes a

⁴⁴⁸ Ver Muniesa, Mariano. “1981 Ganadores: Obús”. En VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 64.

⁴⁴⁹ Arteseros, Alfonso (director). *El Rock de nuestra Transición*. Borderdreams. 2004.

⁴⁵⁰ Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 911.

grupos del género posteriores a 1982, y que confirman que al menos durante un tiempo las contrataciones por parte de los ayuntamientos del PSOE eran la tónica dominante. Para Pepe Mary, bajista de Bella Bestia, “con el primer disco se dio a conocer el grupo; en esa época teníamos muchas galas, porque también estaba el PSOE aquí, y se hacían muchos ayuntamientos: en todas las fiestas de Madrid siempre estabas tocando (los grupos heavies)”⁴⁵¹. Teniendo en cuenta que Bella Bestia se formó en 1983, y su primer disco se editó en 1984, parece que la situación durante los dos años siguientes a las elecciones generales estuvo medianamente sostenida.

Así viene a confirmarlo también Jero Ramiro, acerca del nacimiento de Santa: “Era un momento en el que todavía estaba funcionando muy bien Barón Rojo, funcionaba muy bien Obús, y era la ola de ese tipo; aunque ya estaba decayendo, estoy hablando de los años 1984-85, pero todavía tenía un buen momento”⁴⁵². Así pues, por los comentarios de los propios protagonistas, está claro que el heavy metal español no se vino abajo en 1982. Sin embargo, sí se percibe como un punto de inflexión en el que comenzaría un ligero declive que, al menos hasta la mitad de la década, transcurriría de forma lenta.

A pesar de ello, también hay voces autorizadas que exculpan en cierto modo al PSOE, desviando la acusación hacia el ambiente que se llegó a generar entre el propio público, así como dentro de la infraestructura que acompañaba al heavy metal. Es el caso, por ejemplo, de Luis García, batería de Sobredosis, cuya versión de los hechos ofrece una visión muy distinta:

En 1983 sin duda había trabajo. Cuando dejó de haber trabajo, cuando los ayuntamientos dejaron de contratar, fue cuando el público del heavy empezó a hacer destrozos, a romper farolas, a romper mobiliario... Ahí es cuando se dejó de contratar. No hubo una espalda al heavy como tal, como música, sino a las actitudes violentas de unos pocos que iban a los conciertos, se ponían tibios, y cuando acababa el concierto arrasaban desde el lugar hasta el metro todos los parques, las papeleras, quemaban... Entonces es cuando se dejó de contratar a los grupos. No por la música; en absoluto. Por ejemplo, me acuerdo de un festival en las fiestas de Aluche: Sobredosis, y telonero Alcaudón. Era gratis, y había un montón de personas. Brutal. Toda la concha esa que había llena, y gente en el parque. Acabamos, unos cuantos se quedaron bebiendo... y desde la carpa hasta Aluche rotas las farolas tal cual. Junta municipal: no hay más rock. Como esto, un montón de sitios. Es la realidad. Se dejó de contratar por estas cosas. Me refiero a las contrataciones de los ayuntamientos.

Después, las contrataciones de los empresarios son otra cosa: se dejó de contratar porque la gente no está dispuesta a pagar. Evidentemente, si un ayuntamiento contrata y puedes ver a un grupo por poco dinero o gratis, no vas a ver al grupo pagando una pasta. Ahí hubo un también un cúmulo de circunstancias para cargarse el heavy: las envidias, las movidas de los locutores, sinvergüenzas que han sido... grandes contribuyentes al declive del rock en España. Ellos empezaron a cargarse todo. Cuando hicieron intrusismo en la contratación, en el management, cuando empezaron a cobrar por todo... Los grupos que íbamos a la radio hacíamos la audiencia de sus programas, y un tiempo después te querían cobrar. Fue una locura. Esto se acaba por muchas cosas. El público no nos ayudó nada con esa

⁴⁵¹ Galicia Poblet, Fernando. *Op. Cit.* p. 292.

⁴⁵² *Ibíd.* p. 319.

actitud violenta de romper tanto. Se ponían ciegos, y si en un grupo de mil personas había diez así ya la hemos cagado. Me acuerdo de cómo iba bajando la contratación de año en año por estos temas. El ayuntamiento ya no contrata más rock porque dicen que el público rompe cosas. Pues claro, contratan a otro como Miguel Bosé, o Miguel Ríos... Y después los discos de los grupos también empezaron a ser peores.⁴⁵³

Como sucede en todos los conflictos, las versiones difieren en función de quién las cuente, y en este caso no iba a ser diferente. No es un secreto que el ambiente se tornó cada vez más hostil entre las diferentes ramas del público. Tampoco ayudó la laxitud oficial en lo que se refiere al consumo de alcohol y de drogas durante los primeros años ochenta, o que desde ciertos sectores de los medios especializados, management y contratación comenzara a establecerse un negocio paralelo en función de intereses personales y económicos, que fue en detrimento de los grupos y, por ende, del propio género. En muchos casos, los mismos que lo habían aupado a la primera línea del panorama musical español se encargaron de hacerlo bajar.

Pero también es innegable que el PSOE, una vez acomodado en el poder, comenzó a ver de otra manera el mensaje del heavy metal, especialmente cuando éste se sintió traicionado ante el incumplimiento de los compromisos electorales⁴⁵⁴, y se encargó de recordárselo. Fue entonces cuando la política buscó nuevos socios en el mundo de la cultura, menos incómodos para sus intereses.

Pese a todo lo anterior, lo cierto es que 1983 fue un buen año para el heavy metal español, muestra de que la ruptura del género con el PSOE no fue tan radical como algunos apuntan. Ejemplo de ello fueron las declaraciones públicas del recién nombrado ministro de la Presidencia, Javier Moscoso, en las que se reconocía seguidor del rock duro, y en especial de Barón Rojo. Ese mismo verano, el periodista Andrés Vogel consiguió reunir a ambas partes durante un acto en el edificio Pueblo de Madrid, sede de Radio Centro, fruto de lo cual escribió un artículo para la revista *Heavy Rock* que recogía sus palabras, y de las que se pueden resaltar algunas frases:

Yo tengo siempre varias cintas en el coche para los viajes largos, y normalmente en esos viajes pongo rock duro (aunque no sólo me gusta escuchar rock) [...] De los grupos nacionales, quienes más me gustan son Barón Rojo, y no es porque ellos estén ahora aquí, es que me gustan de verdad. También me gustan mucho Leño [...] El rock es la música más creativa que se hace hoy en día. Está claro que lo que hace Julio Iglesias lo puede hacer cualquiera, y eso lo sabe todo el mundo, pero la cuestión es que ahora el rock es la música más creativa que se hace en todo el panorama, y eso lo digo aquí y ahora, como lo podría decir en cualquier parte del mundo.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Luis García (Sobredosis), en entrevista personal. 28-VII-2014.

⁴⁵⁴ El primero de ellos, el cambio de postura con respecto a la entrada y permanencia de España en la OTAN, contra la que se había posicionado previamente apoyado (entre otros) por los grupos de rock y de heavy metal.

⁴⁵⁵ Ver Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. pp. 127-128.

Más allá de afinidades musicales, en 1983 el auge del heavy metal sigue adelante, tal y como reflejan los datos. Barón Rojo edita *Metalmorfosis*, continuando el halo estilístico y de éxito de *Volumen Brutal*. Siguen apareciendo nuevas bandas, como Banzai, y las que estaban, como Panzer o Evo, se reafirman con el lanzamiento de nuevos trabajos. También algunas como Ñu, cuya trayectoria venía de los setenta, culminan su acercamiento definitivo al género. La expansión por todo el territorio es un hecho, y aunque Madrid sigue siendo el epicentro de todo el movimiento, la celebración de festivales como *Barcelona heavy* o *Mazarrock* no vienen sino a confirmarlo.

Con la edición de *Metalmorfosis*, Barón Rojo continúa como líder de la escena nacional, habiendo alcanzado un estatus de estrella del rock, y manejando medios e infraestructuras que no estaban accesibles para el resto de bandas. Este disco se convirtió en el más caro de la historia del sello Chapa, tal y como recuerda su director Vicente Romero, pero de nuevo les da la oportunidad de salir al extranjero a grabar y actuar, manteniendo el sueño del heavy metal español de equipararse con el anglosajón:

Este fue el disco más caro de los que se han producido en Chapa. Las más de cien mil copias de *Volumen brutal* nos dieron derecho a viajar a Londres como grandes estrellas y elegir los estudios más de moda, donde se habían grabado los últimos discos de Def Leppard, Maiden, Whitesnake y un montón de grupos más. En los Battery Studios con el ingeniero Nigel Green se consiguió un Lp en sonido como nunca se había conseguido en España para un disco de heavy. Estaba a la altura de lo que se editaba en el resto del mundo, y desgraciadamente por la quiebra de la compañía Kamaflage no salió nunca en Inglaterra. De hecho el disco nunca llegó a cantarse en inglés.⁴⁵⁶

Nada tiene que envidiar *Metalmorfosis* a su predecesor, *Volumen Brutal*, en cuanto a la calidad de la grabación. De hecho, en este sentido lo supera, con un sonido más nítido y cuidado por parte de la producción y del ingeniero. Aunque no llegó a tener los mismos niveles de ventas, fue certificado como disco de oro, convirtiéndose en otro hito de la historia del heavy metal nacional.

La presentación de *Metalmorfosis* llevó a Barón Rojo, tan sólo cinco días después de su lanzamiento, a actuar en el *Heavy Sound Festival*, celebrado en la ciudad de Brujas (Bélgica), el 21 de mayo de 1983, compartiendo cartel con Ostrogoth, Viva, Golden Earring, Killer, Warning, Anvil, Uriah Heep y Gary Moore. Para el periodista Joan Singla “aquello fue una apoteosis. Creo que es la mejor actuación que he visto de Barón Rojo en toda su historia. Superaron incluso a Gary Moore con Ian Paice de Deep Purple, y a casi todos los demás grupos presentes”⁴⁵⁷. Precisamente con Gary Moore tuvieron una acalorada discusión, al exigir el guitarrista irlandés cambiar el orden de actuación, y relegando así a Barón Rojo al último lugar, para cerrar el festival.

La revista *Heavy Rock*, por su parte, escribía lo siguiente acerca de dicho concierto:

Brujas ha sido la gran confirmación de Barón Rojo (están ya entre los grandes del rock europeo), de que nuestro rock es mayor de edad y de que tenemos una

⁴⁵⁶ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 63.

⁴⁵⁷ Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 121.

banda de categoría, fuera de serie, para codearse con quien sea en directo [...] A lo largo de los años hemos sido grandes consumidores de música importada y ya era hora de que también llegaran aquí los dólares y las libras a través de nuestro rock nacional. ¡Larga vida al Barón!⁴⁵⁸

Es evidente que el *Heavy Sound Festival* no tenía ni el tamaño, ni la importancia, ni la repercusión del festival de *Reading*, pero aún así Barón Rojo consiguió volver a actuar en un evento europeo integrado por representantes del mejor rock anglosajón, manteniendo su posición en Europa, y representando a España dentro de la escena internacional.

Unos meses más tarde volvería a actuar fuera, aunque esta vez en América, regresando a Venezuela y pisando por primera vez Argentina, donde ya tenía un éxito considerable. Fue en septiembre, ofreciendo una serie de conciertos multitudinarios en recintos históricos como el Poliedro de Caracas y el Pabellón de Obras Sanitarias de Buenos Aires, y que adquirieron un tamiz especial en éste último debido a las circunstancias políticas del país, sumido en una dictadura militar desde 1976 hasta ese mismo año. La evidente similitud con la historia de España hizo que la visita de Barón Rojo alcanzara una dimensión extramusical de gran calado. Tal y como lo cuenta Vicente Romero, el responsable de la organización del viaje fue Carlos Casale, representante de Zafiro en el país sudamericano, “que hace llegar a la compañía el anhelo de que no sólo Barón Rojo, sino que todo lo que ha significado Chapa Discos como banda sonora del cambio político en España se extrapole de alguna manera a Argentina”⁴⁵⁹. Realmente se trata de un reconocimiento a la labor que el sello hizo por la transición, y la confirmación de que el rock duro y el heavy metal, lanzado fundamentalmente por Chapa, tuvo un papel principal en la cultura española de aquellos años.

Sin embargo, la proyección internacional de Barón Rojo y del heavy metal español queda frenada en seco en este mismo 1983, debido principalmente a una serie de desavenencias económicas y artísticas con la compañía Zafiro. El detonante fue la proposición de John *Mutt* Lange, productor de AC/DC o de Def Leppard entre otros, para llevar a Barón Rojo de gira con AC/DC a Estados Unidos:

Básicamente, el principal escollo con el que se tropezó el grupo fue con Zafiro. Eran ineptos, tacaños y miserables. Ganaron muchos millones con nosotros y nos trataron francamente mal [...] Lange le dijo que le gustaba el grupo, y que quería incluirnos en una gira por EEUU con AC/DC. Pensaba que con nosotros podría atraer al público hispano. La historia se jode porque había que invertir siete millones de pesetas y Zafiro se niega a ponerlos. Los organizadores norteamericanos se hacían cargo de nuestras necesidades, como catering, hotel y sueldos, y, además, nos dejaban libertad completa para manejar nuestro “merchandise”, pero no hubo manera. También nos ofrecieron tocar en el Budokan de Tokio, donde podríamos haber abierto el mercado japonés, que era muy grande, pero se necesitaban dos millones de pesetas. Zafiro también dijo que no. Lo mismo ocurrió cuando les llamaron de México para editar nuestros disco allí. No movieron ni un dedo, y lógicamente, lo que lograron fue que sacase al mercado copias piratas. Lo más triste es que su negativa no era por el simple dinero, sino por la ineptitud, vagancia y

⁴⁵⁸ Ibid. p. 122.

⁴⁵⁹ Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 131.

desidia de hablar con los responsables. Esto no sólo perjudicó a Barón Rojo, sino al rock español en general, porque podríamos haber abierto una brecha para los demás grupos.⁴⁶⁰

Estas palabras de Sherpa muestran claramente el malestar que había con Zafiro, y la decepción tan grande que el grupo se llevó tras truncarse la posibilidad que habían estado esperando tanto tiempo. Efectivamente, no fue solo malo para Barón Rojo, sino para todo el rock español, que vio como se esfumaba su ocasión más clara para integrarse en la escena internacional.

Sin embargo, no se debe culpar de este episodio únicamente a la compañía discográfica: lo que el grupo no sabía era que *Mutt* Lange quería a Barón Rojo, pero como banda de soporte para un *frontman*, a la manera de los grupos norteamericanos que estaban triunfando en aquel momento, tal y como aclara Vicente Romero:

Me dice claramente que el grupo tiene posibilidades, y que puede existir una opción para ellos, pero que es innegociable que entre en el grupo un cantante, un frontman, y que la banda se echase para atrás y fueran poco menos que un grupo de acompañamiento [...] el Barón Rojo auténtico, el original, ese no les interesa. En ese momento es cuando se me cae la venda de los ojos, me doy cuenta crudamente de que el grupo internacionalmente ya no va a crecer más.⁴⁶¹

Todas estas circunstancias, unidas a las tensiones internas del grupo, y de éste con su productor, Vicente Romero, hacen que se desvincule en gran medida de la banda, perdiendo así una pieza fundamental para su evolución y desarrollo.

2.2.3 Crecimiento y expansión

Pese a todo lo anterior, y a la enorme pérdida que suponía el cese de la proyección internacional de Barón Rojo y del heavy metal español en general, dentro del país continuó con su crecimiento y su expansión. Surgen nuevas formaciones, como Banzai, que se postula como uno de los referentes de la escena nacional. La compañía Hispavox se fijó en ellos para que fuera “su grupo heavy”, y su manera de poder competir en un mercado dominado absolutamente por Chapa. Es así como edita su primer disco, homónimo (Hispavox, 190 040. 1983), liderado por Salvador Domínguez, uno de los mejores guitarristas que ha dado la historia del rock español. Sus letras, compuestas por el poeta antisistema Xaime Noguerol, tenían un carácter muy urbano, y contribuyeron a dar a Banzai un aura similar al de las dos grandes bandas españolas: Barón Rojo y Obús.

Otro disco de debut fue el *Evo*, grupo creado en Barcelona en 1982 por el bajista Pedro Bruque. Tras unos inicios muy inestables, con una separación y un cambio radical de formación incluido (en la que el propio fundador se quedó fuera), edita *Animal de ciudad* (EMI, 062-1219431. 1983), gracias a la intercesión de Vicente Romero con la compañía. El disco fue grabado en Londres, en los estudios Power Plant, y el propio Mariscal Romero se encuentra tras la producción, junto con el periodista musical José

⁴⁶⁰ Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 888.

⁴⁶¹ Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 136.

María Esteban, descubridor del grupo⁴⁶². Evo fue el primer intento serio de lanzar un grupo heavy desde Barcelona que pudiera equipararse a los que salían de Madrid, pero aunque el disco tuvo algo de repercusión, lo cierto es que quedó como algo anecdótico, debido entre otras cosas a una producción bastante pobre. Además, las continuas tensiones entre los miembros de la banda no le aportaron la estabilidad necesaria como para poder mantenerse en primer plano. Lo más interesante de *Animal de ciudad* se encuentra en el tratamiento musical de diversos temas, como “¿Quién apretó el botón?” o “Súbete al globo”, que por su velocidad y contundencia están anticipando, en cierto modo, uno de los subestilos procedentes de Estados Unidos que arraigarán en la Península a partir de 1985: el *speed metal*.

De entre los grupos que ya existían anteriormente, Panzer se afianzó como puntal del heavy metal español tras la edición de *Sálvese quien pueda* (Chapa Discos, HS-35064. 1983), un disco en el que endureció su sonido, añadiendo una segunda guitarra y eliminando los teclados que incorporaba en su anterior trabajo. La calidad de la grabación también fue notable, con la ayuda del ingeniero inglés Bob Broglia, responsable del sonido de discos como *Volumen Brutal* (Barón Rojo) o *Corre, corre* (Leño). El mensaje de sus canciones se hizo más crítico, especialmente en lo referente a la política militar, y contaron con la ayuda del poeta urbano Xaime Noguerol (que ya había compuesto las letras del primer álbum de Banzai). Aunque no alcanzaba el estatus de Barón Rojo o de Obús, Panzer ocupó el siguiente peldaño del escalafón, siendo *Sálvese quien pueda* un apoyo definitivo.

Zarpa, pionero del género con la edición del Ep *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en 1978, editó en 1983 su primer disco de larga duración, *Ángeles o Demonios*, con un sello independiente de Valencia, Xirivella Records (X-1147. 1983). No se sabe hasta qué punto esta decisión influyó en la calidad de la grabación, muy alejada de la de otros trabajos editados por las bandas que estaban empezando a destacar, pero lo cierto es que este hecho, junto a la circunstancia de proceder de fuera de Madrid e incluso de fuera de Barcelona, impidió que tuviera más repercusión en la escena nacional.

Otro de los lanzamientos más significativos de 1983 fue *Fuego* (Chapa Discos, HS-35063), de Ñu. Después de dos discos inmerso en el rock duro progresivo, propio del *underground* de los setenta, José Carlos Molina decidió integrarse de lleno dentro de la corriente del heavy metal, ocupando un lugar preferente. Sus continuas desavenencias con los responsables del sello Chapa no hicieron mella en la confianza que Mariscal Romero tenía en su talento, y de la colaboración de ambas partes salió el que posiblemente sea su disco más *duro*, con una presencia mucho mayor de la guitarra, y temas más rápidos, breves y contundentes. El hecho de haber renovado totalmente el *line up* de la banda también ayudó a este giro estilístico, contando con nombres ilustres del panorama español, como el guitarrista Jero Ramiro (Santa), el bajista Chiqui Mariscal (Leño), o el teclista Miguel Ángel Collado (Asfalto).

La expansión del heavy metal desde Madrid hacia el resto de provincias tuvo especial reflejo en Barcelona. Por infraestructura, ambiente y desarrollo cultural era la ciudad que más posibilidades tenía de absorber el impacto. Se llegó a crear una escena local que alcanzó cierta repercusión, e incluso algunas de sus bandas llegaron a actuar en la capital, pero hasta la segunda mitad de los ochenta estuvo muy alejada del tamaño

⁴⁶² Domínguez, Salvador. *Op. Cit.* p. 914.

y el seguimiento de la madrileña⁴⁶³. Su puesta de largo tendría lugar en el festival *Barcelona Heavy*, este mismo año 1983, con un cartel compuesto por los principales grupos catalanes: Evo, Tigres de Metal, Zeus, Trip y Rigor Mortis. Pero tampoco tendría el seguimiento esperado por parte de los medios de comunicación, de manera que el intento por darse a conocer y alcanzar un mayor reconocimiento quedó frustrado.

El gran festival español de 1983 será el *Mazarrock*, que en su cuarta edición consiguió reunir prácticamente a lo más granado y representativo del rock duro y el heavy metal nacional (con la excepción de Leño, que en esos momentos estaba como invitado en la gira de Miguel Ríos, “El Rock de una noche de verano”). Así, entre el 23 y el 24 de julio de 1983, en la localidad murciana de Mazarrón, pasaron por el escenario del estadio Playasol bandas como Barón Rojo, Obús, Panzer, Banzai, Ñu, Medina Azahara, Ángeles del Infierno, Evo, Asfalto, Topo, Pegasus, Mediterráneo, Express, el argentino Moris y los franceses Cargo de Nuit. Como colofón final se había anunciado la actuación de The Yardbirds, llegando incluso a incluirles en el cartel oficial, pero las negociaciones a última hora se truncaron y no fue posible.

Por la magnitud del evento, algunos lo bautizaron como el *Donington español*, o el *Reading español*, en referencia a los dos festivales de hard rock y heavy metal más grandes que existían en ese momento en Europa, y la asistencia colmó todas las expectativas. El periodista especializado Juan Pablo Ordúñez, *El Pirata*, escribía lo siguiente acerca de esta edición de *Mazarrock*:

Se había pretendido realizar el Reading español. A unos niveles fue más grande y a otros qué quieres que te diga. De cualquier forma, 18 horas de música en directo a lo largo de dos noches con la luna llena coronando la movida. En un festival de esas magnitudes hubo, puedes suponerlo, de todo. Momentos dramáticos y rollos preciosos. El personal invadió las playas tanto por el día como por la noche, y aunque se han dado cifras de asistentes yo digo que paso de números fríos, y lo que sí vi fueron inmensas hordas rockeras abandonar el recinto.⁴⁶⁴

Como se puede deducir de sus palabras, el festival fue un éxito, y posiblemente el más recordado de cuantos se han hecho en España en el ámbito del heavy metal. Sin embargo, del mismo modo que fue la mejor edición de *Mazarrock*, también fue la última. A finales de 1983 se empezaron a notar los efectos de la llegada del PSOE al poder, y el número de contrataciones comenzó a disminuir. Sin subvenciones, las iniciativas privadas entraron en una espiral descendente, ante la imposibilidad de los empresarios de sufragar todos los gastos que genera un evento de estas características, lo que derivó en una sequía de grandes conciertos a partir de 1984.

En el centro, mientras tanto, el *Villa de Madrid* celebraba su sexta edición el 18 de junio de 1983. Para esta ocasión se había vuelto al formato de categoría única, tras el experimento del año anterior. El ganador fue Cráneo, cuyo estilo se movía entre el heavy metal y el hard rock. Pese a tener calidad, y a que se granjeó una buena

⁴⁶³ En la segunda mitad tampoco pudo competir, a rasgos generales, directamente con la escena de Madrid, pero debido a la diversificación del género, Barcelona tuvo especial presencia a través de sus bandas de speed y thrash metal, como Legion o Fuck Off.

⁴⁶⁴ Ver Muniesa, Mariano. “Mazarrock ’83”. En “Historia de los grandes festivales”. Heavy Rock Especial Nº 16. Barcelona: MC Ediciones, 1992. pp. 60-61.

reputación a través de sus conciertos, no llegó a grabar ningún Lp⁴⁶⁵ más allá de los tres temas incluidos en el recopilatorio del propio festival, así como un maxi single de dos canciones producido por Carlos de Castro que no llegó a ver la luz⁴⁶⁶. Juan Pablo Ordúñez, *El Pirata*, consiguió que fichara por la compañía que llevaba a Burning, pero dos años después la banda se deshizo, y su base rítmica pasó a engrosar el nuevo *line up* de éstos, mientras que el resto hizo las veces de banda de acompañamiento de Azuzena, ex vocalista de Santa, que había iniciado una carrera en solitario tras abandonarlo, y que también había fichado por la misma discográfica. Cráneo fue de los pocos grupos ganadores del *Villa de Madrid* que no consiguió asentarse en la escena tras su victoria. A partir de aquí el concurso volvió a instaurar, definitivamente, los premios según diversas categorías.

Meses antes, el 28 y 29 de enero, en el Pabellón de Deportes del Real Madrid, se había celebrado la segunda edición del festival *24 horas de música y radio*, que reunía en su cartel a grupos de muy diversos estilos, en un intento por normalizar el entramado que conformaba el panorama cultural de la juventud española. Como representantes del rock duro y el heavy metal actuaron, entre otros, Banzai, Evo, Ñu, Panzer, Bloque y Medina Azahara⁴⁶⁷. No fue, por tanto, un festival de rock, pero muestra que todavía había un sitio predominante para éste en una hipotética escena global.

En 1984 el panorama musical español había experimentado un desarrollo significativo gracias al empuje de otros estilos que, con el apoyo de los medios de comunicación y de los organismos oficiales, consiguieron ganar en popularidad y cuota de mercado. Los grupos de pop, tras un período en el que habían centrado todos sus esfuerzos en crear una imagen que les dotara de una originalidad exclusiva, empezaron a cuidar también sus composiciones, normalizando su estatus como grupos musicales, y ampliando el espectro de posibilidades de cara al público. La primera etapa de la *movida*, y que muchos de sus participantes no dudan en calificar como la más original y creativa, había concluido, dando paso a otra en la que la madurez musical se hizo presente, resultando mucho más interesante en este sentido. Por su parte, los cantautores tuvieron un nuevo auge con la llegada de los socialistas al gobierno de la nación, renovando su discurso e incluso su concepto artístico, gracias a lo cual también consiguieron recuperar su parcela de seguidores.

La situación, por tanto, había dado un giro con respecto a los años anteriores, y el dominio del heavy metal comenzaba a diluirse entre el crisol disponible. Sin embargo, en una sociedad como la española, en la cual las diferencias de clases aún eran tan evidentes, el género seguía triunfando en los barrios obreros, en los que el pop no tenía una aceptación masiva: su mensaje, su actitud y sus valores no aportaban nada a un

⁴⁶⁵ Se hace referencia a los años 80. En 2011 Cráneo se rehizo con una nueva formación, editando su único disco, *Un plástico más* (The Fish Factory, TFF CD-00811. 2011). Sin embargo, en 2012 el grupo volvería a desaparecer.

⁴⁶⁶ Ver VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 79.

⁴⁶⁷ Ver “Radio 3 y Radio 1 transmitirán un festival de música y cultura durante 24 horas”. En *El País*. 28-I-1983.

modelo de gente cuyo estilo de vida poco tenía que ver con el de la población de los barrios más céntricos y acaudalados de la ciudad, de donde procedían la mayoría de sus artistas. No en vano, la posibilidad de una convivencia saludable se vio incluso alterada en numerosas ocasiones por la radicalización de los diferentes colectivos socioculturales, cuya intolerancia impedía una coexistencia plenamente pacífica. Aún así, ello no fue óbice para que se idearan conciertos y festivales interculturales, en cuyo cartel hubiera presencia de diferentes estilos musicales.

Con uno de esos festivales se abriría precisamente el año 1984: la III *Gran Fiesta de 24 horas de música y radio*, organizado por el programa *Tiempo de Universidad*, de Radio Nacional de España Radio 3⁴⁶⁸, como parte de la Fiesta del Estudiante y de la Radio, y celebrado entre el sábado 28 y el domingo 29 de enero en el Palacio de los Deportes de Madrid. De nuevo los organismos públicos se vuelcan con un evento de música popular urbana de grandes dimensiones, ofreciendo toda la infraestructura necesaria. Incluso Televisión Española suspendió la programación de su segunda cadena para la retransmisión de la cita, y Radio Nacional, a través de Radio 3, la emitiría íntegra. La prensa nacional también le dedicó páginas enteras, tanto antes como después, aunque por diferentes motivos, de modo que lo mejor es buscar alguna de las reseñas aparecidas para hacerse una idea de cómo transcurrió:

A las doce de la mañana de hoy comienzan en el Palacio de los Deportes de Madrid las 24 Horas de Música y Radio que organiza el programa Tiempo de Universidad, de Radio Nacional de España-Radio 3. Hasta las doce de la mañana del domingo, actuarán 52 grupos y cantantes, representativos de todos los estilos de música popular. 24 Horas de Música y Radio van a representar una muestra de lo que se está haciendo en estos momentos en España dentro de la música popular. Cada actuación durará aproximadamente media hora y la primera va a ser una sesión de ritmo y alegría que correrá a cargo de la Orquesta Piraña para abrir, inmediatamente, una serie de actuaciones dedicadas a los que se ha venido definiendo como cantautores, con la participación de los artistas catalanes Joan Isaac y Pere Tapias, a los que seguirán el aragonés José Antonio Labordeta, que en los últimos tiempos está actuando con singular regularidad en Madrid, y Pablo Guerrero, otra vez activo después de un período de silencio. Esta primera tanda de actuaciones se cerrará con el folklore castellano de Hato de Foces y la canción satírica y crítica de los aragoneses Puturrú de Fúa. El jazz también tendrá cabida en la maratón. Actuarán Celesta, con la participación del excelente bajista Miguel Ángel Chastang, premio del Festival de Jazz de Madrid, Arco Iris, Carlos Noel y otros.

Quizá el campo más representado en las 24 horas sea el del rock en sus diferentes modalidades, desde el pop de Mermelada, Betty Troup, Charol o los canarios Palmera, hasta el rock más o menos duro y veterano de los madrileños Burning o Coz, pasando por grupos punteros del nuevo rock, encabezados por Alaska, Polansky y el ardor, Banzay [sic.], Última Estación, Inkilinos del 5º y algunos nombres históricos del rock español, como el valenciano Eduardo Bort, que sigue actuando después de la edición de su reciente álbum, Medina Azahara, que, junto al guitarrista Manglis, serán los representantes del rock sureño, o Teddy Bautista, acompañado por los también canarios Teclados Fritos.

⁴⁶⁸ Gómez, Antonio. "A mediodía comenzará la III Gran Fiesta de 24 horas de música y radio que se celebra en Madrid". En *El País*. 28-I-1984.

El rockabilly estará representado por los catalanes de Loquillo y Juanma el Terrible y por la noche habrá una nueva tanda de cantautores ligados más o menos al rock, como Pulgarcito, Noel Soto o Joaquín Sabina.

[...] se puede decir que la muestra va a ser representativa y que, con algunos altibajos imposibles de evitar en una muestra tan amplia, el espectáculo ofrece los suficientes atractivos para disfrutar de él de manera relajada, tranquila, tomándose tiempo para comer un bocadillo, beber, múltiples cervezas o deambular por los stands instalados en los pasillos del Palacio de los Deportes.

La celebración de estas 24 horas de música trae a la actualidad la continuidad de las largas sesiones maratonianas de música que marcaron un punto importante de la canción en España en los últimos años setenta. Jornadas como las seis y doce horas de cançó y rock en Canet de Mar, el Festival de los Pueblos Ibéricos el Festival de los Pueblos Ibéricos en la Universidad Autónoma de Madrid o los festivales interminables que desde Burgos a Sevilla se celebraron en esos años. Quizá habría que destacar como elemento significativo el que en esta ocasión se haya intentado reunir en una sola jornada formas muy diversas de la música popular, desde el folk hasta el jazz, con un criterio amplio e integrador.

Cobertura de radio y televisión

En la organización del festival han colaborado la Comunidad Autónoma de Madrid (Dirección General de Cultura y la de la Juventud), el Ayuntamiento de Madrid (Concejalía de Cultura y Concejalía de la Juventud), el Ministerio de Educación y Ciencia, las universidades madrileñas Complutense, Autónoma, Politécnica, de Alcalá de Henares y UNED, Ministerio de Cultura y la Sociedad General de Autores. Gracias a estas entidades y al esfuerzo del programa radiofónico organizador, Tiempo de Universidad, que dirige Fernando Segundo, la entrada será libre, lo que no deja de ser un importante aliciente, y se cuenta con una completa infraestructura que incluye un vídeo gigante con el que se podrán seguir cómodamente las actuaciones.

La cobertura fundamental del gigantesco festival va a correr a cargo de Radio 3 (RNE. FM), que va a retransmitir íntegra la sesión. Radio 1 (RNE. OM) cubrirá parcialmente el acontecimiento. Los programas Frontera (21.00-22.00 horas) y América está cerca (22.00-24.00 horas) no serán emitidos hoy para dejar paso al festival en directo. Durante todo el día, Radio 1 realizará frecuentes conexiones con el Palacio de los Deportes en los programas En días como éste, Tertulia en casa y La cartelera. Todos los programas dominicales de esta noche, entre las 12.30 horas de hoy y las 8.00 de la mañana, se suspenden también. Posteriormente, el programa matutino de mañana, Don Domingo, hará frecuentes conexiones con el Palacio. No sufren alteración ninguna los boletines informativos horarios.

Televisión Española, por su parte, no va a cerrar la emisión de la segunda cadena en toda la noche, suspendiendo la mayor parte de los programas del sábado (véase programación de la página siguiente), dedicando todo su tiempo, excepto el de los informativos y algún que otro compromiso de programación aislado, a difundir las actuaciones. Un esfuerzo que no tiene antecedentes en televisión y que va a permitir seguir el acontecimiento a los públicos de toda España.⁴⁶⁹

A la vista queda que se trataba de aunar las tendencias musicales mayoritarias presentes en el panorama español, desde rock hasta pop, pasando por el jazz, los

⁴⁶⁹ Gómez, Antonio. "A mediodía comenzará la III Gran Fiesta de 24 horas de música y radio que se celebra en Madrid". En *El País*. 28-I-1984.

cantautores o las orquestas de música ligera, dividiéndolas por bloques para una mejor organización de la velada y del público. Como se indica, la entrada fue libre, lo que provocó una afluencia masiva de público, quedándose fuera del recinto una buena parte.

Hay algunos asuntos en el artículo que merece la pena resaltar. Por ejemplo la mención conjunta, como bandas de *nuevo rock*, de grupos de estilos muy diversos, como Alaska, Polansky y el ardor, y Banzai, que poco o nada tienen que ver entre ellos desde una punto de vista artístico. Podría pasar como una mera anécdota, pero ilustra perfectamente la homogeneización a la que tiende el *mainstream*, cuando uno o dos años antes se especificaba claramente cuándo un grupo pertenecía a la escena del rock duro y el heavy metal.

Otro punto interesante es la referencia a los grandes festivales de los setenta, que en esta ocasión se recuerdan como citas históricas y como modelos a seguir, pero que en su momento fueron criticados duramente por los medios generalistas. Se cierra así un ciclo en el que queda reflejada la transición desde los tiempos de la Dictadura hasta los primeros años de gobierno de izquierdas. Sin embargo, una vez más añade un comentario que mira hacia la homogeneización a la que se hace referencia: ese “criterio amplio e integrador” no es otra cosa que el intento por conciliar los gustos de la masa, cuando en realidad lo único que puede generar son problemas. En un país con una carga social y política tan elevada, y en un momento en el que los enfrentamientos entre los distintos colectivos juveniles estaban a la orden del día, juntar en un mismo festival tendencias tan dispares resultaba de por sí una temeridad.

Precisamente una de las anécdotas que pasarán a la historia de la cultura popular madrileña, relacionadas con lo anterior, tuvo lugar en este festival. En su afán por acercarse a los jóvenes y por hacer de Madrid una ciudad moderna y dinámica, el alcalde, Enrique Tierno Galván, se dirigió al público pronunciando una frase que ha quedado para los anales como la más osada e inconsciente jamás pronunciada por un edil público, y que refleja hasta qué punto existía una laxitud frente al alcohol y las drogas por parte del consistorio:

¡Rockeros, el que no esté colocado que se coloque, y al loro!

Era una época en la que la droga había entrado con fuerza en la vida de los jóvenes españoles. La heroína o *caballo*, desde finales de los setenta, estaba haciendo estragos en los barrios obreros, y no fueron pocos los que murieron a costa de ella. De hecho, en un fiel reflejo del carácter urbano, actual y cotidiano del mensaje del heavy metal, son varias las letras de grupos de este género que hacen referencia durante esta época a las drogas, casi siempre para lamentarse por la muerte de un ser querido, o para alertar del peligro que conllevan. Esta será una gran diferencia del heavy metal español con respecto a la escena anglosajona (especialmente la proveniente de Estados Unidos): a pesar del tópico que sitúa al heavy metal como defensor y exaltador de las drogas, los grupos nacionales no la van a celebrar, sino a condenar. Es por ello que, aunque suene simpática, la frase de Tierno Galván no pudo ser más peligrosa a la vez que desafortunada.

Volviendo al festival, y como consecuencia de la gratuidad de las entradas, cerca de dos mil personas se quedaron fuera del Palacio de los Deportes al estar completo el aforo. La tensión entre la policía y los que querían entrar fue creciendo, y al final se produjeron enfrentamientos en plena calle. Además, tres amenazas telefónicas de bomba obligaron a desalojar el recinto entre las 2’30h y las 7h aproximadamente, justo cuando

llegaba el turno del rock duro y el heavy metal, con las actuaciones, entre otros, de Evo, Banzai, Bella Bestia, Viuda Negra, Raza y Coz⁴⁷⁰. Sin embargo, transcurridas dos horas desde el desalojo, se tomó la sorprendente decisión de continuar el festival a puerta cerrada, para que la televisión y la radio tuvieran contenidos. Esto no hizo sino enrarecer el ambiente, especialmente cuando se invitó a los grupos a subir al escenario en estas circunstancias, rechazando éstos actuar en solidaridad con su público. Salvador Domínguez (Banzai) lo vivió en primera persona y lo cuenta de este modo:

Con toda la basca desalojada del Palacio de los Deportes, los promotores tuvieron la desafortunada idea de continuar la velada sin público, con el recinto vacío, mientras la chavalería se congelaba en la calle, sufriendo desproporcionadas cargas y embestidas de una policía nacional completamente fuera de sí, disparando balas de goma y lanzando botes de humo hacia la calle Jorge Juan, repleta de chicos/as descalabrados/as sangrando como cerdos/as. Solidariamente, todas las bandas que quedábamos por tocar (en teoría, las más duras), nos negamos a hacerlo. Ya estábamos en la época en que los medios relacionaban rock y violencia con preocupante insistencia, total desconocimiento y ninguna razón, y no era cuestión de bailarles el agua, porque si se impedía la entrada a la gente y nosotros salíamos a tocar, estábamos reconociendo implícitamente que se habían comportado como “rockeros violentos y antisociales”, que, con toda seguridad, serían los titulares de prensa, radio y televisión del día siguiente.⁴⁷¹

Las palabras del alcalde al respecto, pese a que intentaron ser integradoras, dejan entrever que la posición frente al público del rock duro comenzaba a ser distinta:

En el rock duro suele haber una gran excitación, pero los incidentes fueron provocados por el deseo de participar. Había una gran muchedumbre y un espacio que, aunque grande, era insuficiente. Unos jóvenes, cuya falta de civismo es criticable, recurrieron a la violencia y se originaron los incidentes.⁴⁷²

Sin querer polemizar acerca de la responsabilidad de los hechos, lo cierto es que el ambiente se había radicalizado, y como decía Luis García líneas atrás, esta actitud por ambas partes acabó perjudicando al entorno del heavy metal, en forma de un descenso acusado de las contrataciones. Pese a todo, 1984 resultará ser uno de los años más prolíficos en cuanto a aparición de bandas y producción de heavy metal nacional de toda la década. Al disco en directo de Barón Rojo, *Barón al rojo vivo* (Chapa Discos, ZND-817. 1984), hay que sumar uno de los considerados como mejores álbumes de la historia del género en España, *El que más* (Chapa Discos / Zafiro, ZL-601. 1984), de Obús. Además, Banzai publica *Duro y potente* (WEA, 24 0397-1. 1984), muy bien acogido por la crítica y el público; Ñu se reafirma en el heavy metal con *Acorralado por ti* (Chapa Discos / Zafiro, ZL-609. 1984); y se produce el debut de varias formaciones

⁴⁷⁰ Otros grupos de rock duro y heavy metal programados en el festival, aunque en otro horario, fueron Medina Azahara, Burning, Cráneo o unos incipientes Barricada. Ver Gómez, Antonio. “A mediodía comenzará la III Gran Fiesta de 24 horas de música y radio que se celebra en Madrid”. En *El País*. 28-I-1984.

⁴⁷¹ Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 908. Al final algunas de esas bandas sí actuaron, tal y como el propio Salvador narra, ante la perplejidad no sólo de Banzai, sino de mucha más gente.

⁴⁷² Ver “Los enfrentamientos entre policía y jóvenes obligaron a la suspensión parcial de la Fiesta del Estudiante y la Radio”. En *El País*. 30-I-1984.

clásicas, como Ángeles del Infierno, con *Pacto con el Diablo* (WEA, LWI-6266. 1984); Santa, con *Reencarnación* (Chapa Discos / Zafiro, ZL-614. 1984); Sobredosis, con *Caliente como un volcán* (Chapa Discos, HS-35.066. 1984); Tigres, con *Listos para el asalto* (RCA. PL-35446. 1984); y Bella Bestia y Rosa Negra, con discos homónimos (Feroz, 1984; y Epic, 26339, 1984 respectivamente).

El gran acontecimiento de 1984 serían los dos conciertos que Barón Rojo había programado para el 10 y 11 de febrero, con la intención de grabar su primer álbum en directo. Después de su éxito internacional, y estando en el mejor momento de su carrera, la grabación de este disco se antojaba como algo necesario, cerrando de algún modo un ciclo histórico para el grupo y para el heavy metal español. Además, era también importante de cara al futuro de la banda, en un momento en el que se percibía una gran inestabilidad en su entorno, con discusiones cada vez más habituales entre ellos y con la compañía. Más aún con el fiasco de las dos giras propuestas por Estados Unidos y Japón, que le hubieran dado una gran proyección internacional, pero que Zafiro se negó a sufragar. Así pues, la idea pasaba por editar un disco en vivo a la altura de lo que se estaba haciendo en el resto de Europa. Para ello buscaron un equipo técnico profesional de primer nivel, contactando con Chris Tsangarides, uno de los más afamados productores internacionales de heavy metal, para que coordinara el proyecto.

Durante los conciertos de ambos días interpretó todos los clásicos de sus tres primeros trabajos, con el añadido de cinco temas inéditos: uno instrumental, “Buenos Aires”, y uno compuesto por cada miembro de la banda: “Campo de concentración” (Sherpa y Carolina Cortés), “El mundo puede ser diferente” (primer tema compuesto por Hermes Calabria para Barón Rojo), “Atacó el hombre blanco” (Armando de Castro) y “Los mensajeros de la destrucción” (Carlos de Castro), que fueron muy bien recibidos por el público. Como invitado actuó Zarpa, pionero del heavy metal nacional que aún no había tenido el reconocimiento que se merecía, y además el locutor Mariano García abrió ambos shows haciendo radio en vivo con su programa *Disco Cross*.⁴⁷³

El resultado fue un doble Lp que se lanzó el 26 de marzo de 1984, un mes y medio después de la grabación, que alcanzó la categoría de disco de oro⁴⁷⁴ en España, y afianzó al grupo en Latinoamérica. Se hicieron varias ediciones internacionales, como la del sello Pinnacle para Reino Unido, EMI para Estados Unidos, México y Argentina, y Discosa para Venezuela⁴⁷⁵. Gracias a ello, Barón Rojo volvería a actuar en el Poliedro de Caracas y en el Pabellón de Obras Sanitarias de Buenos Aires, en ambos sitios con las entradas agotadas, así como en una nueva edición del *Heavy Sound Festival*, en la

⁴⁷³ Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. p. 146.

⁴⁷⁴ *Ibíd.* p. 156. No hay confirmación oficial de Promusicae, entidad encargada de las certificaciones, ni de Sony, actual propietaria del catálogo de Chapa Discos. No obstante, tras contactar con ambas, tampoco han podido negarlo: gran parte del archivo se perdió, y las certificaciones de los años ochenta presentan muchas lagunas por el mismo motivo. El diario ABC, de hecho, se hace eco de la entrega de un disco de oro a Barón Rojo en julio de 1984, y aunque no dice si es por *Barón al Rojo Vivo*, todo hace suponer que sí, toda vez que los discos anteriores recibieron su galardón antes de dicho año (ver Diario ABC. 2-VII-1984. p. 82).

⁴⁷⁵ *Ibíd.* p. 152.

localidad belga de Poperinge, sustituyendo a Manowar⁴⁷⁶, y compartiendo cartel con Motörhead, Twisted Sister, Mercyful Fate, Lita Ford, Faithful Breath, H. Bombe y unos jóvenes Metallica que acababan de editar su primer Lp⁴⁷⁷. El coste final del disco fue de veinte millones de pesetas, el doble de lo que Zafiro se negó a aportar en un principio para las dos giras propuestas, por Estados Unidos con AC/DC, y por Japón, con la posibilidad de haber realizado las actuaciones para este álbum en el Budokan Theater.⁴⁷⁸

Por su parte, casi simultáneamente, Obús había lanzado el que es considerado como su mejor disco por parte del público y la crítica especializada: *El que más*, grabado en los estudios Mediterráneo, y producido por Luis Soler y la propia banda.

Los estudios Mediterráneo, en la isla de Ibiza, jugarán un papel importante en el heavy metal español a partir de 1984, convirtiéndose en los preferidos por la mayoría de los grupos hasta 1990, año en el que desaparecieron. En cierto modo, se puede decir que fueron la extensión del sello Chapa cuando Zafiro decidió reabsorberlo, ya que Mariscal Romero trasladó allí gran parte de su trabajo. Tras una época en la que se buscaba ir a Londres para grabar (Barón Rojo, Panzer, Evo...), el tráfico comenzó a desviarse hacia la isla balear, ya que contaba con buenas infraestructuras, técnicos e ingenieros anglosajones, y estaba situado en una zona tranquila. Salvador Domínguez, uno de los primeros en hacer uso de ellos, realiza una buena y concisa presentación de los mismos en uno de sus libros:

Los estudios Mediterráneo se inauguran en primavera de 1980, con el nombre de Ibiza Sound, en la localidad de Figueretas [...] Su fundador fue Fritz *The Cat*, un alemán que se arruinó, haciéndose cargo del estudio Thomas Nagel, un compatriota suyo, que se asocia con Dave Holland, el batería del grupo Judas Priest, quienes habían grabado allí su elepé *Point of Entry* (1981). A principios de 1984, Mariscal Romero se hace cargo de su dirección artística.⁴⁷⁹

En el caso de Obús, *El que más* fue el primer disco de heavy metal español que salió de allí, y contó con la dirección técnica de Mark Dodson y Dennis Herman, ingenieros y productores de Judas Priest, que acababan de terminar en los estudios su álbum *Defenders of the Faith* (CBS, S-25713. 1984), uno de los referentes del género. El propio Mariscal Romero define el resultado mejor que nadie:

Mark Dodson con el auxilio del americano Dennis Herman demostraron una vez más que el problema de hacer buenos Lp's no siempre es de las máquinas, sino de saber de qué va la cuestión que se tiene entre manos. El sonido de este disco asombra. Los detalles le dan categoría. Detalles como el de que a través de amigos comunes se consiguiera que el guitarra de Maiden, Adrian Smith, compusiera un

⁴⁷⁶ En los carteles del festival, de hecho, figura Manowar en vez de Barón Rojo.

⁴⁷⁷ En diversas fuentes no oficiales se apunta que Metallica fue telonero de Barón Rojo, pero no es cierto: la realidad es que Barón Rojo llegaba al *Heavy Sound Festival* con más experiencia, y Lars Ulrich, batería de la banda, declaró que les hubiera gustado abrir para Barón Rojo en alguna gira por España, cuando aún Metallica estaba dando sus primeros pasos (ver Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 153).

⁴⁷⁸ Fuente: José Luis Campuzano *Sherpa*. III Jornadas *El Heavy Metal en España*. Madrid: Universidad Complutense, 11-IV-2005.

⁴⁷⁹ Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 900.

tema para el disco o que el propio Holland de Judas Priest supervisara las mezclas. El disco es de esos en que todas las canciones pueden ser singles. La crítica no pudo ser mejor [...] *El que más* también les ha abierto la puerta a Sudamérica a los Obús con lanzamiento y fuerte apoyo publicitario en Argentina y Venezuela. En Argentina concretamente el promotor Daniel Grinbank compró los derechos de edición a Zafiro por una respetable cantidad de dinero. Todo un impacto.⁴⁸⁰

Efectivamente, Obús contó con la colaboración de músicos e ingenieros de Judas Priest y Iron Maiden⁴⁸¹, bandas principales de la escena anglosajona de heavy metal, lo cual le dio al disco un estatus diferente de cara al público, posicionando de nuevo al grupo en lo más alto del panorama nacional. Y aunque tardó algo más que Barón Rojo, la llegada de Obús a Sudamérica fue de un impacto similar, llenando el Poliedro de Caracas durante dos días⁴⁸². *El que más* salió a la venta el 12 de marzo de 1984⁴⁸³, alcanzando el número 15 en la lista de discos más vendidos, y permaneciendo en ella durante nueve semanas.⁴⁸⁴

Paradójicamente, pese a todo lo anterior, no se ha podido constatar que *El que más* alcanzase la categoría de disco de oro. Aunque todos los indicios apuntan a que sí debería serlo (la repercusión que tuvo, su entrada en listas, el reconocimiento de la prensa y el público, la venta de derechos y exportación a Latinoamérica, etc.), en los listados oficiales no figura como tal. Sin embargo, y como se mencionó páginas atrás, la ausencia de un registro acumulado de ventas de la época del vinilo e incluso de los primeros tiempos del cd por parte de Sony, actual propietaria del catálogo de los sellos Chapa y Zafiro, hace que no deba descartarse.

Barón Rojo y Obús protagonizarán uno de los momentos más álgidos del año cuando, con motivo de las fiestas patronales de Alcorcón, acceden a actuar juntos de nuevo, tras un largo periodo en el que su relación no fue nada buena. La cita tuvo lugar el 8 de septiembre, en el campo municipal de fútbol, en el cual se instaló un escenario gigante para cada grupo⁴⁸⁵, para que no tuvieran necesidad de compartir espacio ni equipo. De esta forma, con sendos discos recién editados, la presentación conjunta se antoja como la culminación de un ciclo exitoso para los dos, fundamental para la cristalización y el crecimiento del heavy metal en España, y que se vio reforzada con la aparición de ambos en diversos programas de TVE, como *Tocata*, *Buenas noches* o *Mazapán*, que aglutinaban la información musical del momento.

Otro de los discos más significativos de 1984 fue *Pacto con el Diablo* (WEA, LWI-6266), de Ángeles del Infierno. Grabado en los estudios Mediterráneo, también contó con Brad Davis, Mark Dodson y Dennis Herman como ingenieros de sonido. De

⁴⁸⁰ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 65.

⁴⁸¹ El tema de Adrian Smith al que se refiere Mariscal es “Alguien”.

⁴⁸² <www.obusrock.com> [consultado el 3-VIII-2014].

⁴⁸³ Romero, Mariscal. *Op. Cit.* p. 65.

⁴⁸⁴ Salaverri, Fernando. *Sólo éxitos año a año. 1959-2002*. Madrid: Iberautor, 2005. p. 420.

⁴⁸⁵ En las mismas entradas del concierto se indican todos estos datos.

nuevo fue Vicente Romero el que estuvo detrás, negociando con WEA la venta del master y la exclusividad de la licencia⁴⁸⁶ para que, junto con Banzai, hicieran de ellos la base de Matador, el sello en el que ubicarían su catálogo de heavy metal, dentro de la política de las grandes compañías para cubrir esa parcela.

Ángeles del Infierno representó mejor que ningún otro grupo la expansión del heavy metal español desde Madrid hacia el resto del territorio: originario de Lasarte (País Vasco), sus raíces se encuentran en The Flood, una banda formada en 1978 cuyo repertorio estaba basado en versiones de clásicos del hard rock. Tras varios cambios de cantante, en 1982 entró Juan Gallardo, dando forma definitiva a su propuesta⁴⁸⁷. A diferencia de los casos catalanes, como Evo y Tigres, Ángeles del Infierno supo mantenerse y desarrollar una larga carrera que, al igual que en el caso de Barón Rojo y Obús, llega hasta hoy, con una discografía muy apreciada por parte de la crítica y el público. No en vano, está considerado como el “tercer grande” del heavy metal nacional.

Pacto con el Diablo supuso su debut discográfico, y desde el principio se vio que había asimilado el heavy metal de una manera muy pareja a la de los principales referentes europeos, aunando como pocos el estilo musical con la estética y la puesta en escena. De hecho, se trata del grupo *más heavy* que dio España en la primera mitad de la década de los ochenta, en un sentido general de la palabra: su concepto, plasmado en este disco, era menos melódico que el de Barón Rojo, menos urbano que el de Obús, con un estilo musical más agresivo, muy influenciado por Judas Priest en lo instrumental y en el plano vocal, con *riffs* más marcados y un uso frecuente de falsete. Es por ello que, aunque no fuera muy original con respecto al global del género, sí aportó a España una manera más ortodoxa de hacer heavy metal, semejante a la que practicaban las bandas inglesas.

El sonido, además, está muy cuidado en la producción, dando un resultado final muy limpio y de gran nivel, que podía competir con muchas de las ediciones de discos extranjeros. Todo ello hizo que *Pacto con el Diablo* fuera uno de los mejores trabajos editados hasta la fecha por un grupo español de heavy metal, otorgando a Ángeles del Infierno un gran reconocimiento, y llevándolo a telonear a AC/DC en el Velódromo de Anoeta (San Sebastián) ese mismo año.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Ver Domínguez, Salvador. *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 926.

⁴⁸⁷ Ver “Explosión Heavy en el Norte. Los Ángeles del Infierno”. En *Heavy Rock* Nº 10. MC Ediciones. 1983. p. 21.

⁴⁸⁸ En el libro de Salvador Domínguez *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989* (Madrid: SGAE, 2004. pp. 925-926), tanto Vicente Romero como Jesús Caja sitúan la actuación con AC/DC antes de la grabación del disco (el primero en 1984, y el segundo en 1983, antes del festival *Mazarrock*). Sin embargo, conviene aclarar que fue al revés: se produjo posteriormente, toda vez que *Pacto con el Diablo* se grabó en enero de 1984, y el concierto se celebró el 11 de agosto de ese mismo año. Ángeles del Infierno sustituyó a los americanos Mötley Crüe (tal y como se puede constatar en las entradas del evento, impresas antes de la cancelación de la asistencia de éstos, y que por tanto son los que figuran en las mismas). Puede que Romero y Jesús Caja se estén confundiendo con las actuaciones de Ángeles del Infierno junto a Motörhead (26 de noviembre de 1982) y Saxon (9 de abril de 1983), referentes también del heavy metal anglosajón, ambas antes de la edición de este primer disco.

Por su parte, y después de una profunda remodelación del grupo, Banzai lanzaría su segundo álbum, *Duro y Potente* (WEA, L24 0397-1. 1984), también grabado en los estudios Mediterráneo y bajo la etiqueta de WEA-Matador. Con la entrada de José Antonio Manzano (voz), David Biosca (batería) y Danny Peyronel (teclado), la banda iba a ganar en calidad técnica, algo que se hizo notar en el contenido del disco, y que reafirmó aún más a Banzai como otro de los principales referentes del heavy metal español.

Duro y Potente fue muy bien recibido por parte del público y la prensa especializada. De él hay que destacar especialmente la calidad de la grabación y del sonido, muy superior a la de la mayoría de discos editados en España hasta la fecha, que junto con *Pacto con el Diablo* (Ángeles del Infierno) lo situaban al lado de las producciones inglesas, y del que se hicieron eco todos los medios que lo reseñaron. Su proyección internacional llegaría a su mayor cota con la publicación, para el mercado anglosajón, de una edición titulada *Alive N' Screaming* (Claxon, CX-1001. 1988), que incluye *Duro y Potente* con cuatro de sus canciones en inglés.⁴⁸⁹

Sin embargo, pese al éxito que llegaron a tener tanto el disco como el grupo, éste se separaría en 1985. El descenso acusado de contrataciones y conciertos en España llevó a Salvador Domínguez a intentar una aventura paralela para llegar al mercado internacional: Tarzen, consiguiendo un contrato con Atlantic Records (Nueva York), y llevando a Banzai a la disolución, poniendo fin a la carrera de uno de los grupos más prometedores del heavy metal nacional.

También con nueva formación Ñu editaba, el 25 de junio, *Acorralado por ti* (Chapa Discos, ZL-609. 1984), siguiendo la línea más dura que ya había marcado con *Fuego* un año antes, y con el que se reafirmaba dentro de la escena del heavy metal español. Una vez más, se grabó en los Mediterráneo Studios, y en sintonía con las producciones que se estaban logrando en los mismos, fue el disco del grupo que mejor sonido tuvo hasta la fecha. Para ello se consiguió la implicación de Robin Black, ingeniero encargado de diez de los trabajos de los británicos Jethro Tull (referencia absoluta de José Carlos Molina; especialmente Ian Anderson en su papel de flautista y frontman), así como de Black Sabbath⁴⁹⁰, pionero indiscutible del género. Curiosamente, es el trabajo de Ñu en el que menos flauta hay, el que tiene un carácter más desenfadado, y el que más se ciñe a la estructura clásica en cuanto a duración y formato de los temas que lo componen, lo cual se aleja significativamente de la idiosincrasia de Jethro Tull por un lado, y de la de Black Sabbath por otro (por primera vez en su carrera, incluso, contiene una canción corta a modo de single. “Más, quiero más”). Sin embargo, no fue impedimento para que tuviera buena acogida entre sus seguidores, y ampliara el rango de público de la propia banda.

1984 también dio pie a diversos lanzamientos de debut que, sin tener el impacto del de Ángeles del Infierno, se hicieron un hueco entre la discografía española de heavy

⁴⁸⁹ Aunque todos los títulos vienen escritos en inglés, sólo los dos primeros de cada cara del Lp están cantados en dicho idioma: “Red Light”, “Vengeance”, “A time of Darkness” y “Don’t want to wait”. El resto están interpretados en castellano, tal y como vienen en la edición original de *Duro y Potente*.

⁴⁹⁰ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 65.

metal. De entre todos ellos, *Reencarnación* (Chapa Discos, ZL-614), de Santa, fue el que más repercusión tuvo, sin restar mérito por ello a los demás.

Santa fue el primer grupo de heavy metal español en presentar a una mujer como vocalista⁴⁹¹, lo cual le aportaba cierto exotismo en un ámbito generalmente copado por hombres, al mismo tiempo que lo diferenciaba del resto de formaciones del género. Al igual que Panzer, se creó en los despachos de Centro Rock, oficina de management de Javier Gálvez⁴⁹². Azucena Martín-Dorado Calvo, conocida en la escena como Azucena, se dio a conocer en el programa de radio *El búho musical*, cuyo director, Paco Pérez Bryan, la llamaba por teléfono para que cantara algún tema en antena. Fernando Sánchez y Juan Luis Serrano, de Obús, la escucharon y le grabaron una maqueta para presentarla a la compañía Zafiro, que la desestimó porque no les interesaba una solista. En su lugar, abrieron la puerta a un grupo con cantante femenina, momento en el cual se propone al guitarrista Jerónimo Ramiro, *Jero*, entonces guitarrista de Ñu, que forme la banda y, en poco más de mes y medio, componga los temas para un primer disco. *Reencarnación* salió finalmente el 25 de junio de 1984, bajo la etiqueta de Chapa, vendiendo alrededor de 17000 copias, alcanzando un éxito notable (especialmente en Madrid)⁴⁹³, y convirtiéndose en el que mejores críticas obtuvo en su carrera.

Sobredosis fue otra de las bandas que editaron su primer álbum en 1984 con bastante repercusión, antes incluso de los comentados líneas atrás. Aunque ya había incluido dos temas en un recopilatorio de 1983 titulado *Unidos por el Rock Vol. 1* (Victoria, VLP-29), junto a otros artistas de rock como Broka, Babel, Damma o Malena y Belcebú, no será hasta el 30 de enero de 1984 cuando vea la luz su primer Lp oficial: *Caliente como un volcán* (Chapa Discos, HS-35066)⁴⁹⁴. La juventud de sus componentes (la media de edad rondaba los veinte años) no fue impedimento para que las composiciones del disco mostraran una completa asimilación de los conceptos del heavy metal, en los que hay una clara presencia de guitarras, velocidad y potencia, así como letras llenas de problemática social y urbana. *Caliente como un volcán* será el último lanzamiento del sello Chapa que lleve la referencia HS-35... original de la etiqueta, al mismo tiempo que se convirtió en el primer trabajo del sello producido por un artista de su entorno: Fortu, vocalista de Obús. Sin embargo, aunque la proyección del grupo era grande tanto por su juventud como por sus canciones, el resultado final quedó completamente lastrado por su mal sonido y producción, mermando las posibilidades de la banda de cara al público y los medios de comunicación (especialmente si se compara con los que vendrían poco después, como los de Barón Rojo, Obús, Ángeles del Infierno o Banzai, muy superiores en este sentido a lo que se había hecho hasta la fecha). Tanto que la compañía decidió lanzar un single con tres temas (“En la oscuridad”, “Chico” y “Víctima del asfalto” -Chapa Discos, HS-33089-), con mejor sonido, para utilizarlo como carta de presentación.

⁴⁹¹ En este sentido se hace referencia escrupulosamente a la escena heavy. En lo referente al rock, más amplio, ya antes Tarántula, desde Valencia, se había presentado con una mujer como cantante.

⁴⁹² Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 68.

⁴⁹³ Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. pp. 108, 319.

⁴⁹⁴ Romero, Mariscal. *Op. Cit.* p. 64.

Algo menos de repercusión tuvo Rosa Negra con la edición de su álbum debut, *Rosa Negra* (Epic, 26339. 1984). Aunque de origen mallorquín, el grupo realmente se forma y se da a conocer en Madrid, en un momento álgido para el heavy metal nacional, firmando por la multinacional CBS (que publicó el disco a través de su sello Epic). El contenido de *Rosa Negra* presentaba un heavy metal rápido, con letras menos urbanas que las de otras bandas, y con un sonido que, aunque aceptable, distaba mucho de los lanzamientos de ese mismo año⁴⁹⁵. No obstante, fue bien acogido, y durante su presentación actuó junto a las grandes formaciones españolas de heavy metal, llegando incluso a abrir, con polémica⁴⁹⁶, el concierto que la americana Joan Jett y los alemanes Scorpions dieron el 12 de noviembre de 1984, en el Pabellón de deportes del Real Madrid.

Bella Bestia fue uno de los primeros en mostrar, dentro de España, un cambio de tendencia en la imagen y la música propias del heavy metal. Sin embargo, aunque la estética de la banda se vio muy influenciada por la corriente *glam* del hard rock que llegaba con fuerza desde la costa Oeste de Estados Unidos, su primer álbum, homónimo, aún presentaba un contenido de corte clásico, tal y como venían haciendo los grupos nacionales hasta el momento. Autofinanciado, y editado por Discos Feroz tras una negociación infructuosa con el sello Chapa⁴⁹⁷, tampoco consiguió un sonido acorde con los lanzamientos de formaciones como Barón Rojo, Obús, Ángeles del Infierno o Banzai. Aún así, la propuesta fue muy bien acogida gracias a su originalidad y a unas letras que consiguieron enganchar al público. Durante la segunda mitad de la década, dentro del proceso de diversificación que afectó al género, Bella Bestia tornará definitivamente hacia el hard rock, componiendo dos discos más con una clara influencia americana no sólo estéticamente, sino también en lo referente al contexto exclusivamente musical.

En la misma línea, pero desde Barcelona, Tigres edita su debut *Listos para el asalto* (RCA, PL-35446. 1984) con la multinacional RCA. Al igual que Bella Bestia, Tigres se inclina por la escena norteamericana, aunque no sólo en lo referente a la imagen, sino también a la composición, con un estilo que recuerda por momentos al de bandas como Van Halen, con la que se le ha comparado en numerosas ocasiones. Temas más ligeros, con mayor presencia de frecuencias medias en las guitarras y un trabajo melódico más elaborado que el habitual del heavy metal nacional, para conformar un disco con buena producción y sonido excelente, que fue muy bien acogido, aunque con

⁴⁹⁵ El sello Leyenda Records hizo una reedición en Cd de los dos discos de Rosa Negra, *Rosa Negra* (LYR 022 CD) y *El beso de Judas* (LYR 023 CD), en el año 2013. En las notas del libreto de *Rosa Negra* se apunta que “El disco Rosa Negra fue elegido mejor vinilo nacional en calidad de grabación de ese año”. No se ha podido constatar dicho dato, ni qué medio u organismo fue el responsable de dicha elección, pero lo cierto es que la calidad de grabación del álbum dista bastante de otros contemporáneos como *Pacto con el Diablo* (Ángeles del Infierno) o *Duro y Potente* (Banzai), por poner dos ejemplos.

⁴⁹⁶ No por culpa de la banda: el promotor del concierto fue su manager, Jesús Caja, junto a Madrid Rock, metiendo en el cartel a Rosa Negra, y recortando tiempo de actuación a Joan Jett. Las quejas de la artista norteamericana fueron recibidas y comunicadas por algunos medios como ataques hacia el grupo español, y durante el concierto el público la abucheó y lanzó objetos al escenario, provocando que se retirara del mismo, y suspendiera su actuación al poco tiempo de haberla comenzado (ver <www.guitarristas.info> [consultado el 7-VIII-2014]).

⁴⁹⁷ Fuente: José María San Segundo *Pepe Mary* (Bella Bestia), en entrevista personal, 22-IX-2014.

menos repercusión de lo que se esperaba. El hecho de ser de fuera de Madrid, donde se concentraba la práctica totalidad de la escena y de los medios, así como un escaso trabajo de promoción por parte de la compañía, fueron determinantes para que el grupo no alcanzara un lugar más importante dentro del panorama, aun cuando su disco de debut estaba a la altura de muchos de los lanzamientos europeos, y su proyección lo había llevado anteriormente a realizar una serie de conciertos en Londres, así como a telonear a bandas como Motörhead (19 de noviembre de 1982), Kiss (16 de octubre de 1983) o Judas Priest (1 de febrero de 1984).

En lo que respecta a grandes conciertos de rock y heavy metal nacional, ya se han citado como hitos de 1984 los dos días en los que Barón Rojo actuó en el Pabellón de deportes del Real Madrid para grabar su álbum *Barón al Rojo vivo*, así como la presentación conjunta que hizo con Obús en Alcorcón⁴⁹⁸. Sin embargo, hubo otro evento que acaparó gran parte de la atención de ese año: la fiesta del PCE, cuyo concierto pasó a conocerse como la *Fiesta Roja*, y que aglutinó en el Rockódromo de la Casa de Campo madrileña a buena parte del elenco principal de grupos españoles de rock duro.

La *Fiesta Roja* se celebró entre las siete de la tarde del 29 de junio de 1984 y las cinco de la mañana del día 30, convirtiéndose en uno de los mejores y más recordados festivales de rock nacional de los primeros años ochenta (y de todas las ediciones celebradas por el PCE hasta hoy). En total diez horas de concierto, con las actuaciones de Ático, Mamut, Ángeles del Infierno, Rosa Negra, Topo, Asfalto, Banzai y Barón Rojo, y que en su momento más álgido (con Banzai y Barón Rojo) consiguió llenar el recinto, con un aforo de 60000 personas⁴⁹⁹. En un principio Ñu también estaba invitado, aunque finalmente no formó parte del cartel (participando en la edición de 1985, junto a Obús y Sobredosis como representantes del género).

Tal y como ya se ha visto, habían sido varios los grupos de heavy metal que editaron disco ese mismo año, y aunque cada uno tuvo su concierto o gira de presentación respectiva, la *Fiesta Roja* sirvió prácticamente como resumen de gran parte de ellos. Así, Ángeles del Infierno basó su repertorio en *Pacto con el Diablo*, único trabajo de su carrera hasta el momento; del mismo modo que hizo Rosa Negra, pese a contar con un sonido muy malo durante su actuación. Mientras, Banzai hizo lo propio con su reciente *Duro y Potente*; y Barón Rojo interpretó prácticamente el mismo repertorio que durante la grabación de su disco en directo.⁵⁰⁰

La *Fiesta Roja* deja además otro dato importante a tener en cuenta: un mayor acercamiento de las bandas de rock y heavy metal a la izquierda política, especialmente después del desengaño con el PSOE tras las elecciones generales de 1982. Con todas las circunstancias vividas, el heavy metal español seguía demandando una actitud de

⁴⁹⁸ No se cita en este punto la *III Gran Fiesta de 24 horas de Música y Radio*, que mencionábamos al empezar a reseñar el año 1984, porque su carácter era mucho más abierto, y la participación de grupos de rock duro y heavy metal supuso tan sólo una parte de su programación.

⁴⁹⁹ Fuente: Mariano Muniesa, en entrevista personal (22-IX-2014). El dato de asistencia procede de los archivos del PCE, en base al número de entradas vendidas.

⁵⁰⁰ Fuente: Mariano Muniesa, en entrevista personal (22-IX-2014). Además de periodista especializado en heavy metal, fue espectador del evento.

oposición sería frente a lo que había significado la Dictadura y el gobierno de derechas. Esta carga ideológica lo diferencia precisamente de corrientes como la anglosajona, más centradas en lo netamente social, lo histórico, épico e incluso fantástico.

Ese mismo verano tuvo lugar una gira que, con el nombre de *El poder del Heavy*, reunió a Banzai, Ángeles del Infierno y la cantante argentina Celeste Carballo, siendo otro de los acontecimientos del año. No es casualidad que el cartel lo conformaran dichos artistas, así como tampoco lo es el nombre de la gira: *El poder del Heavy* fue el eslogan que la compañía WEA utilizó para promocionar los discos de sus grupos de heavy metal⁵⁰¹, tanto españoles como extranjeros, y los tres en cuestión formaban parte de su catálogo. Celeste Carballo no era una artista de heavy metal, pero para promocionar su primer disco de rock en España, la compañía decidió invitarla a participar en esta serie de conciertos acompañando a las dos formaciones españolas, buscándole una banda de acompañamiento que fue bautizada como U.M.O (Unidad Móvil Operativa)⁵⁰², y en la que militaban músicos de rock duro y heavy metal, como Tony Urbano, bajista de Leño. La gira pasó por Madrid y Barcelona, como venía siendo habitual en el circuito establecido, aunque también se acercó a ciudades más pequeñas, como Logroño o Pamplona, donde fue muy bien acogida.

Prácticamente al mismo tiempo se celebraba la séptima edición de los *Premios Rock Villa de Madrid*, cuya final tuvo lugar el 16 de junio de 1984 en el estadio Román Valero⁵⁰³. Tal y como se había establecido, hubo distinción entre rock duro y pop rock⁵⁰⁴, siendo los finalistas de la primera categoría los grupos Ático, Criba y Alcaudón.

Ático era una banda de heavy metal que no llegó a sacar disco. Sus únicas obras conocidas son las que interpretó y se incluyeron en el álbum recopilatorio de dicho certamen, como parte del premio por llegar a la final. Quedó tercero, y poco después del *Villa de Madrid* estuvo presente también en la *Fiesta Roja*, abriendo el festival. El estilo de Criba, segundo clasificado, era más cercano al rock urbano, heredero de la corriente madrileña de finales de los setenta y principios de los ochenta. Tampoco llegó a editar ningún trabajo serio, salvando una demo del año 1987. El ganador fue Alcaudón, procedente del barrio madrileño de Aluche, y cuyo estilo ya denotaba un cambio de tendencia musical hacia el hard rock procedente de Estados Unidos. Este subgénero, de corte más melódico, se convertirá en poco tiempo en una de las ramificaciones que el heavy metal español desarrollará durante su etapa de diversificación, a partir de 1985. Alcaudón editó tres temas en el disco recopilatorio del festival, fichó por la compañía de

⁵⁰¹ WEA sacó incluso, con ese mismo eslogan, un disco y una hoja promocionales con temas de los grupos AC/DC, Mötley Crüe, Twisted Sister, Van Halen, Ted Nugent y Vandenberg.

⁵⁰² Ver *Metal Pesado*, en <<http://blogs.larioja.com>> [consultado el 20-IX-2014]. Como curiosidad, en los carteles de la gira su nombre aparece como “Humo”, aunque se trata de una errata.

⁵⁰³ VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creacción, 2008. p. 83. El estadio Román Valero, sito en la calle Andrés Arteaga 1 (Madrid), y perteneciente al C. D. Colonia Moscardó, entró en el circuito de recintos habituales para la celebración de grandes conciertos de rock y heavy metal de la capital. Su utilización produjo un efecto colateral beneficioso para la relación entre música y deporte, y más concretamente para *El Moscardó*, club de fútbol histórico de Madrid, que ganó en popularidad entre los seguidores del heavy metal madrileño pese a jugar en la Tercera División, simbolizando la interacción de ambas disciplinas.

⁵⁰⁴ Se puede apreciar fácilmente en los discos que se editaron de manera oficial.

management Centro Rock, y en 1986 lanzan un Ep de cinco temas (Bangla Desh, 3K-027)⁵⁰⁵, producido por Juan Luis Serrano y Fernando Sánchez (Obús), que se convertirá en el mejor referente de su carrera. Su único Lp, *Homenaje*, salió en 1987, aunque no recibió buenas críticas ni por parte de los medios especializados, ni por gran parte del público, que no entendió el giro musical que presentaba hacia un rock más melódico e incluso con tintes de jazz en algunos momentos.

La etapa de crecimiento del heavy metal español culminará en 1985, año que se convierte en un punto de inflexión definitivo para el devenir del género. Por una parte, las tendencias musicales que llegan desde Estados Unidos provocan que los grupos españoles, hasta ese momento influenciados por la NWOBHM y la escena europea, cambien sus referencias, comenzando un proceso de diversificación que llevará al heavy metal nacional a ramificarse en tres vertientes principales: heavy metal clásico (el mismo que se venía haciendo desde su irrupción en el país, y por tanto siguiendo la corriente de Inglaterra y el centro de Europa), hard rock y speed/thrash metal, subestilos con epicentro en ambas costas de Estados Unidos. Este hecho no es exclusivo del heavy metal español: a nivel internacional también cambió de tendencia, y el mercado británico, dominante hasta la fecha gracias al empuje de la NWOBHM, comenzó a ser relegado por el norteamericano, que reinventó su concepto dotándolo de una mayor teatralidad y comercialidad, e introduciendo nuevas directrices sonoras y compositivas. La de España es, por lo tanto, una reacción especular a lo que estaba ocurriendo en Europa y Estados Unidos. Además, la disminución del desfase temporal con respecto a la corriente anglosajona que el heavy metal nacional fue experimentando a medida que avanzaba la década, hizo posible que este reflejo de la situación se produjera de forma casi contemporánea, con apenas dos o tres años de diferencia, evitando un excesivo anacronismo.

Por otra parte, dentro del país se produce un descenso acusado del apoyo de las instituciones oficiales, los medios de comunicación no especializados y las compañías discográficas hacia el género, provocando la disolución de grupos, sellos e infraestructura establecida alrededor del mismo. En este sentido, la diversificación fue al mismo tiempo causa y consecuencia de este cambio en la orientación de las compañías, que vieron en ella una oportunidad para reinventar su catálogo y ofrecer algo novedoso y con mayores visos de comercialidad. En medio de esta vorágine, el rock urbano experimentó un repunte de la mano de bandas como Barricada, que desde fuera de Madrid recogió el testigo de Leño y revitalizó el estilo, desmarcándose del heavy metal que había dominado el panorama musical español a lo largo de los últimos cinco años.

Sin embargo, que la fase de crecimiento y expansión llegue a su fin no quiere decir que el género dejara de crecer: lejos de disminuir, la producción discográfica siguió aumentando, editándose varios álbumes que arraigaron bien entre público y prensa, ya fuera por parte de artistas consagrados, como Barón Rojo, Obús o Panzer; de

⁵⁰⁵ Aunque el depósito legal es de 1985, en realidad se lanzó en 1986, tras la grabación, en marzo, del tema “No es tarde”, y después de la incorporación al grupo del teclista Juan Miguel Rodríguez. En 2010, el sello Leyenda Records hizo una reedición de dicho Ep, junto con los tres temas aparecidos en el disco oficial del *Villa de Madrid*, y un concierto en directo grabado en la sala Argentina (Madrid) el 27 de noviembre de 1984 (Leyenda Records, LYR 006 CD). En las notas del libreto se ofrece información al respecto.

grupos en auge, como Ángeles del Infierno, Sobredosis, Santa, Rosa Negra o Evo; o debuts de formaciones relativamente jóvenes, como Tritón o Goliath. En cualquier caso, en muchos de ellos ya se podían percibir nuevas directrices compositivas, especialmente orientadas hacia el hard rock, cuyo impacto llegó a España ligeramente antes que el del speed y el thrash metal. Incluso en bandas que habían desarrollado toda su carrera dentro del heavy metal más ortodoxo, la influencia americana se dejó sentir de forma significativa, señalando el fin de una etapa y el comienzo de la siguiente: la de diversificación.

El ejemplo más claro será el de Barón Rojo, referente indiscutible de la escena española de heavy metal, que después de tres discos en estudio, a través de los cuales fue marcando las pautas que lo definieron, graba *En un lugar de la marcha* (Chapa Discos, ZL-665. 1985), un trabajo que, si bien respeta la idiosincrasia y las características habituales de las obras del grupo, adopta al mismo tiempo un estilo más melódico e incluso accesible para el oyente menos acostumbrado al género. No es hard rock americano, pero presenta diferencias con los anteriores que marcan un cambio de ciclo. Para ciertos sectores de público y prensa, este álbum supone el último de la mejor época de la banda, tanto a nivel de popularidad como en lo referente a lo estrictamente musical. Las obras de *En un lugar de la marcha* se encuentran entre las mejores de su carrera, tanto en el aspecto compositivo como en el literario, e incluso en lo que respecta a reconocimiento: varias de ellas, como “Breakthoven”, “Cuerdas de acero” o “Hijos de Caín” han entrado por derecho propio a formar parte de las consideradas “clásicas”. Conviene destacar el trabajo de Carolina Cortés en la elaboración de las letras, más variadas en esta ocasión en cuanto a temática, y que dan al disco un resultado final más heterogéneo no solamente en lo musical, sino también en el alcance de su mensaje.

Para otro sector, *En un lugar de la marcha* supone el comienzo de una nueva fase para Barón Rojo, precisamente en base a las diferencias que presenta con respecto a *Larga vida al Rock and Roll*, *Volumen Brutal* y *Metalmorfosis*. Sin embargo, el hecho de que se convirtiera en el último “superventas” de la formación, así como de que fuera el último Lp de su primera etapa con Chapa/Zafiro, provocó una fractura que separó este trabajo del siguiente; una fractura acrecentada por la diferencia de calidad entre ambos (que también será un factor a tener en cuenta para situarlo en un lado o en otro, acercándolo al primer conjunto).

Su lanzamiento se produjo el 26 de septiembre de 1985⁵⁰⁶, bajo la etiqueta de Chapa Discos, aunque en realidad lo editó Zafiro aprovechando la fama que Chapa tenía entre el público heavy (no sería el único: no en vano, el último disco oficial de Chapa Discos saldría en febrero de 1985⁵⁰⁷, aunque la compañía mantuvo la firma hasta más de un año después). Además, fue el primer álbum autoproducido por el propio grupo, lo cual también le dio un tratamiento del sonido diferente, y el primero que lanzó después de los meses de verano, recortando sus expectativas de presentaciones en directo. Pese a

⁵⁰⁶ Ver Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. p. 168.

⁵⁰⁷ Ver Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 68. No se especifica expresamente que *Toca Madera*, del grupo Panzer, sea el último disco oficial del catálogo, pero lo cierto es que no hay ninguno posterior en fecha.

todas las dificultades, llegó a ser número uno de *Los 40 Principales* con su tema “Breakthoven”; en apenas mes y medio desde su salida alcanzó el número 7 en las listas de ventas, manteniéndose durante siete semanas, y llegando a ser disco de oro⁵⁰⁸, demostrando que Barón Rojo seguía teniendo un buen cupo de popularidad. Sus apariciones en programas de televisión como *Punto de encuentro* o *Fin de siglo*, en noviembre de ese año, así lo corroboran.

Obús, el otro gran referente nacional de heavy metal, también editó disco en 1985: *Pega con fuerza* (Chapa Discos, ZL-635), que al igual que en el caso de Barón Rojo, fue lanzado bajo la etiqueta Chapa Discos por la compañía Zafiro cuando aquélla ya había desaparecido. Grabado en los Mediterráneo Studios de Ibiza, no consiguió sin embargo la calidad de los tres anteriores, ni el sonido de *El que más*, álbum con el que no soportó especialmente bien las comparaciones. Todo ello quedó reflejado en una acogida más discreta por parte del público, que llevó aparejada consigo un descenso sensible en el nivel de ventas, aunque sus actuaciones en programas como *Mazapán* o *Tocata*, entre enero y julio, ayudaran a promocionarlo.

Musicalmente denota cierta falta de ideas originales, presentando estructuras más simples o repetidas de trabajos anteriores. Aún así, *Pega con fuerza* no plantea una nueva orientación estilística: es heavy metal, del mismo modo que lo eran *Prepárate*, *Poderoso como el trueno* y *El que más*, siguiendo la misma línea, sin estar influido por las tendencias americanas, y sin ser siquiera más melódico. En cuanto a las letras, también están poco inspiradas en general, con una carga mucho menor de crítica sociopolítica, y tratando temas más costumbristas hasta el punto de convertirse algunas de ellas en asuntos totalmente banales. En este sentido cierto es que, a mediados de la década de los ochenta, el efecto de reacción frente a la política de la Dictadura y los inicios de la Transición se había ido diluyendo paulatinamente, con lo cual el abanico temático de los grupos de heavy metal también se fue abriendo y diversificando. La diferencia de este trabajo con los anteriores se deja sentir gráficamente en el número de canciones que se convirtieron en “clásicas” del grupo: así, mientras cada uno de los discos a los que se hace alusión contenía al menos dos o tres que destacaban entre todas las demás, *Pega con fuerza* sólo tenía una, “Te visitará la muerte” (que, por el contrario, será una de las mejores de toda su carrera).

De todas formas, observando sus siguientes Lp’s, podría decirse que *Pega con fuerza* fue un disco de paso hacia un nuevo sonido que se materializaría en *Dejarse la piel* (Chapa Discos, ZL-663. 1986)⁵⁰⁹, que ya sí permitirá apreciar una influencia muy clara del hard rock estadounidense, tanto en lo referente al sonido como en lo que respecta a la temática de las letras, así como incluso en la estética adoptada por la propia banda.

⁵⁰⁸ Salaverri, Fernando. *Sólo éxitos año a año. 1959-2002*. Madrid: Iberautor, 2005. p. 434. Se especifica la entrada en listas, pero no consta la confirmación del disco de oro. No obstante, como ya se ha visto y demostrado anteriormente, los registros de las compañías presentan muchas carencias, y todos los indicios (nivel de ventas, popularidad, entradas en medios de comunicación, etc.) apuntan a que efectivamente lo consiguió, tal y como se afirma en la biografía oficial del grupo, realizada por el periodista Mariano Muniesa (ver Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès -Barcelona-: Quarentena, 2010. p. 169).

⁵⁰⁹ De nuevo nos referimos a Zafiro empleando la etiqueta Chapa Discos, y no de un lanzamiento real de Chapa.

Panzer fue otro de los grandes grupos españoles en editar disco en 1985. A diferencia de Obús, *Toca madera* (Chapa Discos, ZL-624) se erigió como su mejor trabajo, siendo aclamado por los medios especializados y por el público. Grabado también en los Mediterráneo Studios, contó con la labor del ingeniero Dennis Herman (Judas Priest), así como con la producción de Vicente Romero. Además, el periodista y locutor Juan Pablo Ordúñez, *El Pirata*, participó en la composición de la letra del single, “Toca madera”, que hace alusión a la leyenda negra que les persiguió durante toda su carrera.

Lanzado el 11 de febrero de 1985, fue el último Lp oficial editado por Chapa Discos antes de que Zafiro reabsorbiera la etiqueta, y su sonido está a la altura de los últimos álbumes que se habían hecho en los estudios. Como curiosidad, se grabó durante una sola semana de octubre de 1984, dentro de la cual el grupo fue invitado por un capitán de la Guardia Civil para dar un concierto, el día del Pilar (patrona de la Guardia Civil y de España), para el cuerpo y sus familiares⁵¹⁰. Este hecho llama la atención especialmente por el mensaje antisistema de Panzer, con varias letras de su discografía específicamente críticas con el militarismo y la actuación policial, pero al mismo tiempo es síntoma de que la situación en España se estaba relajando también en el terreno de la censura y la represión.

Toca madera tampoco estuvo influido por la tendencia norteamericana del hard rock, continuando dentro del heavy metal más ortodoxo practicado en el país. Uno de los elementos más significativos del disco no tiene, sin embargo, nada que ver con el plano musical ni con sus letras, sino con su portada. En ella aparece, como único motivo, el retrato de uno de los personajes más llamativos y queridos de la escena madrileña de heavy metal: la abuela Ángeles, icono social y estético de un movimiento con una fuerte raigambre popular.

Ángeles Rodríguez Hidalgo (1900-1993), conocida en el ambiente como *la abuela rockera* o *la abuela Ángeles*, era una anciana aficionada al rock y al heavy metal muy respetada por todos los grupos y aficionados al género. Con más de ochenta años de edad cuando el heavy metal experimentó su ascenso en España, frecuentaba los conciertos, y estableció amistad con muchos de los artistas, llegando a aparecer en entrevistas con varios de ellos, o en discos como este de Panzer. Fue miembro del jurado del *Trofeo Rock Villa de Madrid* en su quinta edición (1982)⁵¹¹, y a finales de los ochenta incluso llegó a tener una sección en la revista *Heavy Rock* llamada “Abuela consulta”, hasta su fallecimiento en 1993. Tras su muerte se preparó un concierto homenaje en el que participaron varios de los grupos del momento, como Asfalto, Ñu, Esturión, Sobredosis, Panzer, Raza (que incluso le compusieron un tema), Alma Cheyenne, Natal Pride, Lujuria o Mago de Oz⁵¹². Se celebró en la sala Canciller II, el 25 de mayo de 1994. Su figura fue tan icónica que, con el dinero de las entradas y alguna colaboración (como la de la tienda de discos Madrid Rock), se le erigió una estatua en el barrio madrileño de Vallecas, inaugurada el 16 de mayo, pocos días antes del tributo

⁵¹⁰ Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985. p. 68.

⁵¹¹ VVAA. *30 años del Villa 1978-2008*. Madrid: Creacción, 2008. p. 98.

⁵¹² Mago de Oz se incorporó a última hora, y por eso no aparece en la entrada del evento.

musical. A día de hoy continúa siendo uno de los escasos monumentos españoles a personajes propios de la cultura popular.

En el mismo conjunto de bandas que continuaron dentro del heavy metal más clásico hay que situar también a Ángeles del Infierno, cuyo segundo disco, *Diabólica* (WEA. 24 0659-1. 1985) incluso anticipaba en algunos momentos, y en cierta medida, la otra influencia procedente de Estados Unidos, el speed metal, a través de diversos parámetros. Se trata, no obstante, de un álbum de heavy metal puro, pero la velocidad de obras como “Fuera de la ley” lo significaban frente a su anterior trabajo, adelantando las nuevas tendencias. Por lo demás, *Diabólica* seguía la misma línea marcada por aquél, con voces agudas y uso del falsete, *riffs* muy concisos, ritmo rápido soportado por una batería contundente, y unas letras temáticamente similares. Grabado entre los meses de febrero y marzo de 1985 en los Mediterráneo Studios, volvió a contar con el mismo equipo de ingenieros que *Pacto con el Diablo*: Brad Davis y Dennis Herman, que supieron darle la misma calidad de sonido que a éste. Gracias a todo ello, Ángeles del Infierno se postuló a mitad de década como el grupo de la escena española que mejor supo comprender y asimilar el concepto puramente musical del heavy metal anglosajón.

El caso de Santa fue muy llamativo: tras haber entrado en el panorama con un potente disco de heavy metal como *Reencarnación*, entre febrero y marzo de 1985 edita *No hay piedad para los condenados* (Zafiro/Chapa Discos, ZL-634), con el que da un giro radical a su estilo. Es el año de la vuelta de Deep Purple con *Perfect Strangers*, y la idea de hacer algo parecido fue determinante para inclinarse hacia el hard rock. Pero al contrario que la mayoría de bandas, Santa no se inclina por la corriente *sleazy*⁵¹³ americana, sino por una tendencia menos agresiva (tanto en lo musical como en lo estético) y más suave denominada AOR (Adult Oriented Rock), así como por la rama Europea, siguiendo la estela de los británicos. Jero llamó a Miguel Ángel Collado (Ñu), que tomó parte activa en la composición, y los temas se hacen más melódicos, y más orientados hacia el estilo de los propios Deep Purple, con mucha más presencia de teclados.

El álbum fue grabado en los estudios Sonoland, de Madrid, y producido por Carlos de Castro (Barón Rojo) para Zafiro (que, una vez más, lo editó estratégicamente bajo la etiqueta Chapa Discos). Si *Reencarnación* fue muy bien recibido, no se puede decir lo mismo de este otro, del que sólo se vendieron 8.000 copias⁵¹⁴. El público no entendió el cambio que dio la banda hacia un sonido mucho más suavizado que, aunque bastante más elaborado, se alejaba con creces de la crudeza del anterior. Lo mismo ocurrió con la crítica, y el apoyo que había conseguido disminuyó considerablemente, creando tensión en el seno de la formación, y derivando en la salida de Azuzena de la misma.

⁵¹³ Se denomina *sleazy* a la corriente de hard rock procedente de Estados Unidos y cuyo epicentro se sitúa en la costa californiana (especialmente Los Ángeles). Cuando se hace referencia al hard rock norteamericano habitualmente se está hablando de *sleazy*, aunque no se cite textualmente. En esta ocasión se ha puntualizado para diferenciarlo del AOR (también norteamericano) y de la tendencia europea de hard rock, abanderada por grupos como Deep Purple, y muy distinta estilísticamente.

⁵¹⁴ Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. p. 109.

Precisamente el elemento diferenciador de Santa era la presencia de la vocalista, de modo que el grupo estaba prácticamente abocado a su desaparición. Sin embargo, Vicente Romero y Jesús Caja le presentaron a una cantante argentina, Leonor Marchesi, procedente del grupo Púrpura, y que pasaría a ocupar el puesto vacante. Con ella editarían un disco más en 1986⁵¹⁵, *Templario* (Zafiro/Chapa Discos, ZL-662), con el que de nuevo cambiaron el estilo hacia parámetros más melódicos, y que apenas consiguió vender 2000 copias⁵¹⁶. Después de ver los resultados, el proyecto de hacer un cuarto álbum se queda a la mitad, y cada uno decide buscarse la vida por separado, disolviendo el grupo ese mismo año. El tiempo ha demostrado que el grave error de Santa fue hacer tres discos completamente distintos entre sí, algo que Jero reconoce abiertamente.⁵¹⁷

Sobredosis, después de un primer Lp totalmente mermado por la calidad del sonido, lanza *Sangre Joven* (Zafiro/Chapa Discos, ZL-631. 1985) esperando poder exhibir en condiciones el potencial de sus obras. Para ello acudió a los estudios Mediterráneo, donde Dennis Herman se encargó del tratamiento de la grabación. A pesar de que el grupo no terminó contento con la producción que Fortu (Obús) hizo en su anterior disco, en esta ocasión vuelve a contar con él, acompañado en la labor por Paco Laguna (Obús). En este sentido, el resultado vuelve a ser malo, y la producción lastra el trabajo del ingeniero americano, volviendo a pasarle factura.

Musicalmente *Sangre joven* no está influido por las nuevas tendencias norteamericanas, y muestra un heavy metal de corte clásico que sigue la misma línea estilística que *Caliente como un volcán*. Lo mismo ocurre con el contenido del mensaje y la temática de las letras, que prácticamente tratan los mismos asuntos que su anterior Lp. En cierto modo, se podría decir que *Sangre joven* es un intento por corregir los errores de *Caliente como un volcán*, respetando lo que sí funcionó e intentando cambiar el resto. Teniendo en cuenta la totalidad de los factores que rodean el álbum, Sobredosis consiguió el objetivo, aunque la producción volvió a impedir mejores críticas, frenando una proyección que podía haber sido mucho mayor.

Este hecho, unido a una serie de circunstancias como una enfermedad vocal de su cantante, Santiago Alonso, o el cumplimiento del servicio militar obligatorio de uno de los guitarristas (José de Benito), hace que la banda se separe es mismo año. Luis García (batería) y Salvador Narváez (bajo) forman King Kong, un grupo de heavy metal con influencias de hard rock, y aunque se intentó volver a levantar Sobredosis con una nueva formación sostenida por los dos guitarristas originales (Manuel Manrique y José de Benito), lo cierto es que no tuvo continuidad y volvió a desaparecer.⁵¹⁸

⁵¹⁵ Leonor Marchesi entra en la formación del grupo en 1985, y aunque 1986 excede al período que abarca este estudio, se ha considerado importante la cita de estos acontecimientos para ilustrar la progresión estilística de Santa.

⁵¹⁶ Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. p. 110.

⁵¹⁷ *Ibíd.* p. 324.

⁵¹⁸ En 2007 hubo un nuevo intento por resucitar a Sobredosis de la mano de Santiago Alonso, José de Benito y Salvador Narváez, únicos miembros originales que se integraron en la nueva formación. Tras varios años dando conciertos, durante los cuales José de Benito se marcha, en 2012 se editó un nuevo

Rosa Negra se reafirmó en el panorama nacional con *El beso de Judas* (Epic, EPC 26894. 1985), en el que experimentó con los sonidos e intentó abrir el abanico de estilos. Sin embargo, al igual que en el caso de Santa con *No hay piedad para los condenados*, no estará influido por la corriente *sleazy*, sino por el AOR americano y el rock sinfónico británico, adquiriendo cierta diferenciación con respecto a la mayoría de bandas del momento. Sus propios miembros lo dejan claro:

En los temas del disco de El Beso de Judas hay tres tendencias: una, la continuidad guerrera del primer disco con temas delirantes de distintos patrones, como “Carne de escenario”, “A bordo de la ruina”, “Es falso”, “Traficantes de Rock”, “Harlem”, “El fantasma del Rock”, “Parásitos”...; otra, integrando instrumentos puros, más blandos, sensoriales, creando ambientes hippies sabor americano de los setenta, como “Condenado a vivir”, “El Beso de Judas”, “Rojo cielo de atardecer”...; y otra, más espiritual, trascendente, al más estilo ELP o Yes, como “Vuelo sin motor”, “Te seguiré”...⁵¹⁹

Tal y como indican, el disco es un compendio de distintas tendencias que, bajo el tamiz constante del heavy metal practicado en *Rosa Negra*, le brindan cierta particularidad. Tuvo que ser mezclado dos veces en el estudio porque el resultado no convenció ni al grupo ni a los técnicos⁵²⁰, y a pesar de ello la producción no es buena, restando calidad al sonido del Lp. Su acogida fue discreta por parte de crítica y público, y Rosa Negra se separó poco después.

Un nivel parecido de repercusión tuvo *Duración de lo eterno* (EMI, 062-1220581. 1985), de la banda catalana Evo, que también buscaba asentarse en el panorama del heavy metal español con este segundo trabajo. Grabado en los estudios Gema, de Barcelona, sus composiciones mostraban un tratamiento más melódico que los de *Animal de ciudad*, pero sin abandonar la línea del heavy metal marcada por éste. Sí se percibe, no obstante, cierta influencia del hard rock, aunque no tanto en lo estructural como en una mayor presencia de frecuencias medias y un ritmo ligeramente más pausado. Tan sólo “Sangre y metal” recupera la velocidad y contundencia que anticipa la llegada del speed metal, y que ya mostró en su álbum anterior. La producción del Lp, a cargo de Alfonso Párraga, fue muy mala, y el resultado terminó por lastrar las oportunidades del grupo, que se disolvió poco después debido a las tensiones internas.⁵²¹

Zarpa, pionero del género, también edita nuevo Lp: *Herederos de un imperio* (Twins, T 3015), grabado en los estudios Doublewtronic, de Madrid, en octubre de

disco, *Ángel Negro*, con el sello Leyenda Records, y con un estilo similar al de los álbumes de los ochenta, pero su repercusión fue escasa.

⁵¹⁹ Ver notas del libreto del disco en su reedición, de 2013, por parte del sello Leyenda Records (LYR 023 CD).

⁵²⁰ Ver comentario de Jorge León en las notas del libreto del disco en su reedición, de 2013, por parte del sello Leyenda Records (LYR 023 CD).

⁵²¹ VVAA. *Diccionario de Heavy Metal Latino (España y Latinoamérica)*. Madrid: SGAE, 2005. p. 125.

1984, y lanzado en 1985⁵²². Gracias a Ignacio Ruiz, productor y mecenas que le proporciona el presupuesto necesario para la grabación, Zarpa consigue un álbum con una calidad muy superior a su anterior *Ángeles o Demonios*, no tanto en lo referente a las obras como en el aspecto técnico.

Las canciones de *Herederos de un imperio* pertenecen estilísticamente al heavy metal de la primera mitad de los ochenta, en la estela de la rama anglosajona (y de los grupos españoles de principios de década), menos melódicas que las de su anterior disco, y con mucha menos reminiscencia del rock de los setenta. Tras abrir el año anterior para Barón Rojo en los dos conciertos que sirvieron para plasmar *Barón al Rojo vivo*, y lanzar este nuevo trabajo, consigue entrar en las listas de *Los 40 Principales* e incluso ser “superventas” de la cadena de grandes almacenes *El Corte Inglés*⁵²³. Sin embargo, cuando parecía que su carrera estaba por fin despegando, un grave accidente ese mismo año de su productor le obliga a parar temporalmente, impidiéndole llegar a alcanzar un mejor estatus dentro de la escena nacional.⁵²⁴

En lo que respecta a los discos de debut que se lanzaron en 1985, el más significativo fue el de Tritón, editado tres años después de haber ganado el concurso del festival *Villa de Madrid*. Lo más destacable de *Tritón* (Zafiro/Chapa Discos, ZL-633) es que plantea algo distinto a lo que ya había, más influenciado por el heavy metal norteamericano⁵²⁵, pero guardando cierto equilibrio entre éste y el heavy metal clásico de la rama europea.

Grabado durante el mes de febrero de 1985 en los estudios Musigrama, de Madrid, para Zafiro (bajo la etiqueta de Chapa Discos), presenta unos temas potentes y melódicos, con equilibrio entre la guitarra y el teclado que, sin perder la esencia guitarrística del género, hacen del Lp una pieza imprescindible para entender lo que fue el estilo durante la transición entre la fase de cristalización y la de diversificación⁵²⁶, en estos años de mitad de la década de los ochenta. Sin embargo, la calidad del sonido y la producción dejan bastante que desear, lastrando el resultado final, y haciendo que la

⁵²² No hay ninguna fuente que indique la fecha exacta de lanzamiento. En su web oficial lo sitúan en 1984, pero el depósito legal es de 1985, lo cual es determinante para esclarecer al menos el año de edición.

⁵²³ Ver <www.zarparock.es> [consultado el 4-VI-2014]. No se ha podido corroborar dicho dato ni a través de *Los 40 Principales* ni de *El Corte Inglés*, pero ninguno de los dos ha negado la posibilidad de que así fuera. La única fuente en la que se indica es en la propia web del grupo.

⁵²⁴ La carrera de Zarpa continúa hasta la fecha de redacción de estas líneas, aunque con diversas formaciones y etapas: el grupo se separa en 1987, tras una malograda grabación en Suiza, volviendo a reunirse en 1992. A partir de entonces Vicente Feijóo se queda como único miembro original en las sucesivas reencarnaciones de la banda (ver <www.zarparock.es> [consultado el 4-VI-2014]).

⁵²⁵ No confundirlo con la corriente de hard rock o *sleazy*. En Estados Unidos también se practicaba heavy metal, con sus propias características que lo diferenciaban en algunos aspectos de la rama europea.

⁵²⁶ No hay que olvidar que, aunque el Lp date de 1985, la historia de Tritón se remonta hasta principio de la década, en plena fase de cristalización. El Lp recoge la trayectoria del grupo, desde que ganó el *Villa de Madrid*, en 1982, hasta que se edita en 1985, y por tanto toda la transición desde dicha etapa hasta la de diversificación, pasando por la de crecimiento y expansión del género.

acogida y las críticas, pese a haber sido buenas, no lo fueran tanto como se había esperado.

Tritón se separa tras la edición del álbum. Con el tiempo, pese a haber editado únicamente este trabajo y permanecer siempre bajo la sombra de los grandes grupos como Barón Rojo u Obús, su música y su calidad para componer le ha llevado a ser considerada por muchos como una banda de culto. El tema “Un loco maravilloso”, que interpretó en 1982 durante su participación en el *Villa de Madrid*, y que no se encuentra en *Tritón*, se grabaría posteriormente en un doble disco recopilatorio de heavy metal hispano (no sólo español) titulado *Destrozando el olvido* (Desobediencia Records, DB 030), aparecido en 2002, y auspiciado por el locutor Juan Pablo Ordúñez, *El Pirata*.

Muy similar fue la situación de Goliath, banda madrileña cuyo único disco, homónimo (Chapa/Zafiro, ZL-626. 1985)⁵²⁷, fue producido, como en el caso de Santa, por Carlos de Castro (Barón Rojo). El resultado fue irregular: contiene nueve temas de heavy metal clásico, como el que ya se venía haciendo en España desde su irrupción en el país, con una buena labor de composición, pero no obtuvo un sonido que se adecuara a los lanzamientos de ese mismo año, dificultando así su promoción de cara al público y los medios de comunicación.

Pese a ello obtuvo buenas críticas, y el grupo consiguió formar parte de la primera línea de la escena nacional, actuando en grandes eventos como el festival de San Isidro, en Madrid (junto a otros como Barón Rojo, Santa y Tritón), o haciendo apariciones en televisión, en programas como Tocata. Poco después de la edición del álbum Goliath se separa, y tres de sus miembros (Javier Ponce -guitarra-, Ángel Arias -bajo- y José Barta -teclado-) formaron Júpiter, un grupo encaminado estilísticamente hacia el hard rock.

Pero 1985 supuso un punto de inflexión importante para todas las bandas de heavy metal nacional, independientemente de su número de discos o de su antigüedad. Así, mientras Barón Rojo y Obús se establecen, en base a su repercusión, como referentes del género en su versión más clásica, surgen las primeras grabaciones de los nuevos pioneros: grupos que, siguiendo las nuevas tendencias, se convierten a su vez en el impulso que éstas necesitaban para asentarse en el mercado español. Dicho de otro modo, en ellas se puede observar abiertamente la ampliación del crisol estilístico que el heavy metal español había alcanzado, sirviendo de base para su diversificación.

Por ello, aunque esta nueva etapa excede los objetivos de este estudio, no se puede pasar por alto que varios de estos artistas también editaron disco a lo largo de 1985, y por lo tanto es lícito citar, al menos, algún ejemplo. Así mismo, hay que tener en cuenta que, cronológicamente, en la fecha señalada únicamente había llegado con suficiente fuerza la influencia del hard rock americano, mientras que el speed y el thrash metal lo harían un poco más tarde, apareciendo las primeras muestras en 1986. Además, la rama más tradicional del heavy metal no desapareció, sino que continuó su andadura al mismo tiempo que estas otras, completando el abanico.

En este orden de cosas, de entre los álbumes de 1985 a destacar, pertenecientes a la nueva hornada de grupos, hay que mencionar los de Tarzen y Zero, formaciones

⁵²⁷ Aunque en la galleta del Lp se puede leer “Chapa Discos, 1984”, el contrato fue firmado con Zafiro en exclusividad. Los asuntos legales provocaron el retraso en el lanzamiento, que se produjo finalmente en 1985.

salidas de las cenizas de Banzai. Que no pertenezcan al rango de estudio no se debe a sus características musicales, sino a una mera cuestión de tiempo: su carrera comienza en 1985, año en el que termina la fase de crecimiento y expansión del heavy metal nacional, y se desarrolla durante la etapa de diversificación. El hecho de que su estilo se englobe dentro del hard rock americano es el que coloca a ambas en esta última, quedando fuera del análisis pertinente.⁵²⁸

Tarzen fue un proyecto de Salvador Domínguez y Danny Peyronel encaminado al mercado internacional. En un principio planteado como grupo paralelo a Banzai, la proposición de un contrato por parte de la división internacional del sello Atlantic⁵²⁹ provocó la disolución de éste y el inicio de una nueva carrera discográfica. Su primer disco, homónimo (WEA, 790 277 1. 1985), presenta un conjunto de canciones interpretadas íntegramente en inglés, y con una gran influencia norteamericana en lo que respecta a la composición musical. Sin embargo, y aunque el hard rock está patente a lo largo de todo el Lp, contiene también elementos de heavy metal más tradicional, siempre entendidos desde el punto de vista de las bandas procedentes de Estados Unidos. Por su propia concepción, encaminada a los mercados anglosajones, este disco no tuvo mucha repercusión en España, aunque supuso el intento más serio del heavy metal nacional por tener un representante con entidad dentro de la escena global.⁵³⁰

Zero se creó tras la disolución de Banzai, cuando José Antonio Manzano se une a los integrantes del grupo UMO. Del mismo modo que Tritón o Goliath, únicamente editó un álbum completo, *En la batalla* (RCA, PL-35496), también en 1985. Sin embargo, a diferencia de ellos, los temas que contiene se engloban totalmente en la corriente de hard rock que comenzaba a llegar al país, convirtiéndose en uno de los pioneros nacionales de este subestilo. Grabado en los Mediterráneo Studios, y producido por Claxon para RCA, otro detalle a tener en cuenta es el propio interés de la discográfica, pues no era habitual que una multinacional se interesase por un producto de heavy metal español (y menos aún con letras en castellano)⁵³¹. Sin embargo, el empuje del hard rock a partir de 1985 provocó que las compañías considerasen renovar su catálogo de grupos, introduciendo bandas adscritas al mismo que pudieran abrir el mercado nacional. Dentro de esa dinámica, Zero también llegará a incluir cinco canciones en un disco compartido con Tigres, *Al rojo!* (Claxon, CX-1002. 1988), separándose ese mismo año.

⁵²⁸ Otros casos, como el de Tigres, son diferentes desde el momento en el que editan su primer Lp antes de 1985, y por tanto perteneciendo aún a la fase de crecimiento y expansión. Cuando esto ocurre, únicamente se han tenido en cuenta su discografía anterior y la incluida en dicho año.

⁵²⁹ Domínguez, Salvador. *Los hijos del Rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: SGAE, 2004. p. 911.

⁵³⁰ El caso de Barón Rojo es distinto: llegó a tener repercusión internacional, pero era un grupo español encaminado al mercado español, cantando en castellano, que buscó reconocimiento en la escena internacional. Tarzen se creó con el único fin de integrarse directamente en la escena anglosajona, sin necesidad de buscar reconocimiento en España. No en vano, y aunque siempre se habla de ella como una banda nacional, el único miembro español de su formación es Salvador Domínguez, lo que le otorga un estatus implícito de internacionalidad.

⁵³¹ WEA se encuentra en esta misma tesitura, aunque por un motivo distinto: la labor de Vicente Mariscal Romero, que se convierte en asesor de la compañía en materia de rock duro y heavy metal. Es por ello que lanzan los discos de Ángeles del Infierno y Banzai.

En lo que respecta a grandes conciertos, festivales y eventos, en 1985 se evidenció la falta de apoyo de las instituciones públicas hacia el heavy metal, disminuyendo las contrataciones de manera significativa al tiempo que las de grupos de pop aumentaban exponencialmente. El declive de la fórmula tradicional del género era un hecho, no tanto en lo musical como en las dificultades que encontró en su adaptación al modelo de mercado actualizado, así como a la situación cultural del país. La diversificación que se produce viene a ser un reflejo de su intento por reinventarse, y por abrir su propuesta a un nuevo público potencial.

El evento que viene a cerrar el ciclo de la mejor época del heavy metal español fue el concierto que, con motivo de las fiestas de San Isidro, tuvo lugar en el Parque del Oeste (en el Paseo de Camoens, donde se instaló el escenario), el 14 de mayo de 1985, y que reunió en el mismo cartel a Goliath, Tritón, Santa y Barón Rojo, desde las nueve de la noche hasta las tres de la madrugada. Lo más destacable de la cita fue la asistencia de público, que a pesar de la crisis que empezaba a afectar al heavy metal acudió en masa a ver a los cuatro grupos. Según datos aparecidos en la prensa (en base, afirman, a cálculos de la policía), en torno a 200.000 seguidores estuvieron presentes, lo cual no deja de ser significativo del poder de concentración que tenía entre la gente joven. Para Ángel Arias, bajista entonces de Goliath, que abría el espectáculo, “aquello fue impresionante. Tocábamos Goliath, Tritón, Santa y Barón Rojo. Creo recordar que la policía municipal cifró una asistencia de 250.000 personas”.⁵³²

El diario *El País* se hizo eco de ello:

Hasta las inmediaciones del templo de Debod discurría la ebria serpiente humana, rebosante de melenas y clavos, que forma el grueso de las hordas heavy. Había botellas hasta debajo del césped. Eran, según los cálculos de la Policía Municipal, más de 200.000 rockeros pesados.

Era, sin lugar a dudas, el triunfo de la tradicional basca, que hubiera aguantado descargas musicales hasta llegar al desmayo colectivo en el caso de que se lo hubieran ofrecido. Y la guinda del pastel la puso el cuarteto heavy hispánico por excelencia: Hermes Calabria, Sherpa y los hermanos De Castro.

Los barones cumplieron todos los rituales que exige una fiesta de estas características: volumen brutal, virtuosos y extensos solos de cada instrumento, marcha cruda y contacto caliente con un público que no tiró ni una sola botella. Sonaron todos los grandes éxitos de este grupo, que ha conseguido cosechar un enorme prestigio en Inglaterra, cuna del rock duro.

El asunto terminó, después de dos bises, a las tres y media de la madrugada, con un balance que constituye un saldo muy positivo, teniendo en cuenta la magnitud del acto: sólo cuatro casos de coma etílico.⁵³³

Esta pequeña crónica sirve también para mostrar la visión que en 1985, cinco años después de su aparición “oficial”, se tenía del heavy metal en España. Especialmente de su público, de su estética y de su idiosincrasia. No faltan las referencias al consumo de alcohol, con “botellas hasta debajo del césped”, así como a la indumentaria, “rebosante

⁵³² Ver Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. p. 163.

⁵³³ Martín, Fernando. “El largo brazo del ‘heavy’”. En *El País*. Madrid. 16-V-1985.

de melenas y clavos”. En otro artículo previo del mismo diario al hilo de este concierto, el autor hace mención a la vocalista de Santa, “Azucena, capaz de poner en movimiento las energías de los jóvenes encuerados y cubiertos de pinchos y chapas de los barrios periféricos de Madrid”⁵³⁴. De nuevo la misma imagen, acompañada de un contexto social que, si bien ya se apuntó al comenzar a analizar el origen del heavy metal, varios años después no había cambiado en exceso, y seguía concentrándose en los barrios obreros de las principales ciudades industriales (fundamentalmente Madrid). El periodista Santiago Alcanda, a finales de año, y con motivo de un concierto del guitarrista Gary Moore, volvía a referirse a los seguidores del género como “una gran cantidad de jóvenes que crecen en barrios periféricos, en las zonas obreras, en las ciudades dormitorio, que necesita sonidos salvajes, gritos rebeldes, guitarras asesinas”⁵³⁵. Un cliché, una vez establecido, que ha acompañado al género hasta prácticamente hoy.

La pasión por la música y por los valores defendidos por los grupos vendrá a completar el estereotipo que, por otro lado, se ajustaba bastante a la realidad, en un momento en el que la apariencia física comenzaba a igualar a la actitud dentro del código del heavy metal. En ello tuvo bastante que ver la llegada de la influencia americana, mucho más preocupada por la estética que la escena europea. No obstante, esa forma tan intensa que tienen sus seguidores de vivir e interpretar dicho código les confiere una fidelidad ejemplar que tampoco pasa desapercibida a los ojos de los propios artistas y de todo aquel que se acerca al género, ya sea a estudiarlo o simplemente a observarlo.

Santiago Alcanda, en el mismo artículo citado, hace alusión a ello en los siguientes términos:

El rock muy duro, llamado heavy, tiene un gran número de seguidores firmes y fieles que llenan cualquier acontecimiento del mismo, lo reaniman y mantienen. Algunos rompen puertas y lanzan botellas o hacen aguas en las gradas o en cualquier otro rincón del recinto, y otros, los más, sin parar vibran, saltan y corean cada impulso de la banda que toca a volumen brutal. No parece importar ni el precio, ni el momento ni el lugar. Ninguna otra corriente del rock goza de tanta viveza y continuidad.⁵³⁶

La afluencia masiva al concierto de las fiestas de San Isidro así lo demuestra, algo que Fernando Martín refrenda al afirmar que “era, sin lugar a dudas, el triunfo de la tradicional ‘basca’, que hubiera aguantado descargas musicales hasta llegar al desmayo colectivo en el caso de que se lo hubieran ofrecido”. Al margen de la cifra oficial de asistencia, imposible de confirmar debido a la gratuidad del mismo (y por tanto a la ausencia de entradas vendidas), lo cierto es que el evento se convirtió en el suceso cultural más numeroso de cuantos se habían celebrado en la capital⁵³⁷. Para Mariano

⁵³⁴ J.V. “Blandos, duros, chotis y teatro”. En *El País*. Madrid. 14-V-1985.

⁵³⁵ Alcanda, Santiago. “Gary Moore, el duro”. En *El País*. Madrid. 2-XII-1985.

⁵³⁶ Ídem.

⁵³⁷ No se han encontrado crónicas en la prensa nacional que citen un evento cultural tan numeroso, y en las entrevistas realizadas a músicos y periodistas todos coinciden en que no recuerdan ninguno de mayor magnitud en cuanto a asistencia de público.

Muniesa, periodista y asistente aquel día, el de las fiestas de San Isidro fue no sólo el concierto más multitudinario de 1985, sino incluso de toda la década:

El 14 de mayo de 1985, dentro del programa de las fiestas municipales de San Isidro en Madrid, se celebró uno de los festivales de Heavy Metal más descomunales, sensacionales y grandiosos que la capital del Estado vivió en la década de los 80 junto a la histórica ‘Fiesta Roja’ del PCE del verano del 84. Más de 250.000 personas abarrotamos el Paseo de Camoens en un concierto con Goliath, Tritón, Santa y Barón Rojo como cabezas de cartel.

Pocas veces se vivió en Madrid un concierto de tal trascendencia, que demostrase que en 1985 el Heavy Metal español tuviera ese poder de arrastre, esa fuerza y ese poder de convocatoria.⁵³⁸

Efectivamente, el de las fiestas de San Isidro de 1985 se convirtió en el más grande, pero también en el último gran festival de heavy metal de la década; al menos en lo que respecta a envergadura del evento y a concentraciones de público como las referidas hasta el momento. No es casualidad que fueran, al mismo tiempo, las últimas fiestas de San Isidro que presidía Enrique Tierno Galván como alcalde de Madrid. Convertido en el defensor del rock y del heavy metal dentro del PSOE y de la clase política, ayudó a mantener su visibilidad cuando el panorama cultural comenzó a cambiar tras la victoria electoral de los socialistas, apoyando y promoviendo conciertos como éste o el *Villa de Madrid*.

No obstante, el éxito del festival de San Isidro no estuvo exento de polémica, toda vez que Álvarez del Manzano, entonces líder opositor en el ayuntamiento, hizo unas discutibles declaraciones en la Cadena SER criticando su celebración:

Es una irresponsabilidad absoluta más por parte del gobierno municipal organizar una concentración musical gratuita, que por su contenido sin duda atraerá a delincuentes, drogadictos y marginados de mal vivir que pueden provocar incidentes violentos y ensuciar el buen nombre de las fiestas de nuestro patrón San Isidro.⁵³⁹

De esta frase no sólo se desprende una crítica política, sino también la visión que aún se tenía del público del heavy metal desde determinados sectores sociales y gubernamentales, generalmente asociados a la “derecha”. Además, si se rescata por un momento el estereotipo sobre el mismo definido por la prensa, también se puede adivinar en estas palabras la fractura social que todavía había en Madrid casi una década después de la muerte de Franco, y que separaba el centro de la ciudad, con un grueso de población de clase media y alta, de los barrios periféricos, de clase fundamentalmente obrera.

Se ha señalado anteriormente que, a medida que avanzaban los años, hubo cierta radicalización de algunos seguidores del género, y que ello derivó en diversas actitudes violentas. Incluso desde ciertos círculos se ha apuntado a este hecho como detonante del descenso de contrataciones por parte de los consistorios y organismos públicos. Sin embargo, y como parece demostrar el evento en cuestión, no se trataba más que de

⁵³⁸ Muniesa, Mariano. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010. pp. 161-162.

⁵³⁹ Ver Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 162.

casos puntuales, amplificados a conveniencia según los intereses. En San Isidro, a pesar de la gran concentración de gente, la realidad es que no hubo incidentes, y la velada se desarrolló sin más problema, tal y como se indica en las diferentes crónicas. De este modo, si Fernando Martín apuntaba que el público “no tiró ni una sola botella, y que tuvo un saldo muy positivo, teniendo en cuenta la magnitud del acto: sólo cuatro casos de coma etílico”, para Muniesa “obvio es decir que para disgusto de la derecha en Madrid, los 250.000 ‘delincuentes, drogadictos y marginados de mal vivir’ que fuimos a ver el concierto no provocamos ni un solo incidente, no se produjo ni una sola detención y terminado el concierto cada uno marchó a su casa sin que sucediera nada de relieve”.⁵⁴⁰

En lo musical, y en lo que concierne a grandes aforos, hay que destacar la que, a la postre, sería la última gran actuación de Barón Rojo en Madrid (volvería a actuar en 1987, en el Rockódromo de la Casa de Campo, con motivo también de las fiestas de San Isidro, pero no alcanzó la envergadura del festival del Paseo de Camoens), así como el hecho de que tanto Goliath como Tritón presentaban sus discos de debut frente a una cantidad de público que ni ellos mismos esperaban. Por su parte, Santa plasmó una de las mejores y más recordadas actuaciones de su carrera.⁵⁴¹

Apenas una semana después del festival de San Isidro, tuvo lugar la celebración de la fase final de la octava edición de los *Premios Rock Villa de Madrid*. Fue entre los días 21 y 23 de junio de 1985, tras una serie de eliminatorias que se habían desarrollado en distintos distritos de la capital a partir del 1 del mismo mes. En total se presentaron trescientos grupos, manteniéndose la separación en dos categorías: rock duro y pop rock.⁵⁴²

La final de rock duro se llevó a cabo el 22 de junio en el estadio Román Valero, donde además de los participantes en el concurso actuaron Rosendo y Ramoncín⁵⁴³. El ganador fue Sangre Azul, seguido de Esfinge y Furia Animal, segundo y tercer clasificados respectivamente.

Esta edición del *Villa de Madrid* tuvo importancia por dos hechos fundamentales: por una parte, podría tomarse como la confirmación del inicio de la fase de diversificación en el heavy metal nacional. De los tres premiados, Sangre Azul practicaba un descarado hard rock de influencia norteamericana, al igual que muchos de los grupos presentados a esta categoría. Esfinge y Furia Animal se decantaban por un estilo más clásico, aunque con una fuerte componente de hard rock, con elementos de corte más melódico. Por otro lado, el *Villa de Madrid* fue el punto de partida de la carrera de Sangre Azul, que se convertirá en el referente indiscutible del hard rock en

⁵⁴⁰ Ver Muniesa, Mariano. *Op. Cit.* p. 162.

⁵⁴¹ Fuente: Jero Ramiro (Santa).

⁵⁴² VVAA. *30 años del Villa 1978-2008*. Madrid: Creacción, 2008. p. 92.

⁵⁴³ Aunque en el libro que se hizo con motivo del 30º Aniversario del *Trofeo Rock Villa de Madrid* se indica que la final tuvo lugar en el Campus de la Ciudad Universitaria, lo cierto es que la final de rock duro se celebró en el estadio Román Valero, tal y como aparece reflejado en la prensa, y como atestiguan los que estuvieron presentes. (Ver VVAA. *30 años del Villa 1978-2008*. Madrid: Creacción, 2008. p. 63; y “Final ‘heavy’ del Villa de Madrid”. En *El País*. 23-VI-1985).

España, sabiendo adaptar mejor que ninguna otra banda la influencia americana a la idiosincrasia local.

Aunque Sangre Azul también excede al objeto de estudio por un motivo cronológico, el que hiciera su aparición en 1985 es motivo suficiente como para, al menos, mencionarlo brevemente, vista la importancia que tuvo dentro de la escena nacional de heavy metal. Procedente de la localidad madrileña de Pinto, tras ganar el concurso edita un maxi single de cuatro temas subvencionado por el ayuntamiento de Madrid, con una formación encabezada por José Castaños *Lili*, vocalista que dejó la banda poco después⁵⁴⁴, y completada por los guitarristas Carlos Raya y J. A. Martín, el bajista Julio Díaz (ex componente de los grupos Mazo y Santa), y el batería Luis Santurde. No será hasta 1987 cuando firmen con Hispavox, filial de la multinacional EMI, y editen su primer álbum, *Obsesión* (Hispavox, 560 4020981), seguido de *Cuerpo a cuerpo* (Hispavox, 590 7905501. 1988) y *El silencio de la noche* (Hispavox, 066 7925891. 1989), todos con la misma compañía, que apostó por el grupo para abrir el mercado español a este estilo. Sangre Azul fue evolucionando progresivamente hacia un concepto más melódico de hard rock, con la referencia permanente de la escena americana, aunque con textos íntegramente en castellano. Se separó en 1992, marcando el final de la etapa más prolífica del heavy metal español.

Por su parte, tanto Esfinge como Furia Animal tuvieron una vida efímera, y no llegaron a grabar nada más que el single que, como premio del concurso, les editó el ayuntamiento de Madrid. En el caso de Furia Animal, hay que destacar la presencia en su formación de Tony Cuevas, ex vocalista de Bella Bestia, con quien llegó a grabar su primer disco. A finales de 1985 forma, junto al guitarrista Manolo Arias (compañero suyo en Bella Bestia), el grupo Niágara, que será junto a Sangre Azul, aunque con letras en inglés, el otro gran referente del hard rock español.

2.2.4 Circuito y medios de comunicación

El circuito de salas, bares, discotecas y pubs desde donde el heavy metal encontró la amplificación necesaria en España se concentró sobre todo en Madrid, epicentro de todo el movimiento y cuna de los principales grupos nacionales. Es allí donde van a proliferar en mayor medida recintos dedicados al heavy metal, bien a tiempo total, o bien en convivencia con otros estilos pertenecientes al rock urbano y al rock duro. Por supuesto, también formaron parte de este circuito lugares mucho más grandes, como el Pabellón de deportes del Real Madrid, el Estadio Román Valero o el Rockódromo de la Casa de Campo, por los que pasaron los referentes absolutos del género, tanto nacionales como internacionales. Sin embargo, no dejan de ser sitios impersonales, y aunque gracias a su aforo dicen mucho acerca de la aceptación que el heavy metal tenía en aquel momento, no reflejan el ambiente cultural que éste había generado dentro de los barrios y las ciudades; un contexto que sí se apreciaba en otro tipo de locales que

⁵⁴⁴ José Castaños *Lili* entró en la historia del *Trofeo Rock Villa de Madrid* al haber ganado el concurso en dos ediciones: 1982, con Tritón, y 1985, con Sangre Azul. Además, en 1986 se vuelve a presentar con el grupo Shazán, quedando tercero en el concurso (resultado no exento de polémica, debido al intento de la organización para que no ganase de nuevo; el 3 de abril de 2008, dentro del marco de las VI Jornadas *El Heavy Metal en España*, celebradas en la Universidad Complutense -Madrid-, se trató el asunto durante la mesa redonda “30 años del Villa de Madrid”, en la que estuvieron presentes el propio Lili, así como miembros de la organización del festival y varios periodistas). A pesar de ello, no llegó a grabar ningún Lp oficial con ninguna de las tres bandas.

podrían considerarse exclusivos. Así pues, en Madrid surgieron diferentes salas para conciertos de aforo más discreto, y bares, pubs y discotecas en los que dar cabida a una clientela que buscaba alejarse del ambiente pop que caracterizó las noches de la capital, especialmente en el centro de la ciudad.

Tras el cierre de M&M, fue la sala Argentina la que tomó el relevo como lugar de reunión y de celebración de conciertos. Sitá en el barrio de San Blas, en la calle Pobladora del Valle nº 21, fue conocida popularmente como “El Argenta”, y abrió sus puertas en 1971, en un edificio independiente que compartía con una sala de cine, y cuya entrada estaba en el otro lado de la fachada⁵⁴⁵. Entre 1980 y 1987 fue el centro neurálgico de las actuaciones de heavy metal en Madrid, compartiendo el protagonismo desde mitad de la década con la sala Canciller; hasta que en 1992 la Argentina pasó a convertirse en Canciller II, siguiendo con su programación de música y conciertos.

Canciller (popularmente conocida como “El Canci”) es considerada por unanimidad como “el templo del rock” (tal y como rezaba la publicidad que Mariano García le hacía desde su programa *Disco Cross*). Con capacidad para casi dos mil personas, abierta como sala de heavy metal en 1985⁵⁴⁶, y regentada por Antonio Rodríguez en la calle Alcalde López Casero nº15, se convirtió en el lugar de referencia tanto para ir a escuchar heavy metal, rock urbano y rock duro, como para los conciertos de medio aforo del género. Durante la segunda mitad de los ochenta, y principios de los noventa, aglutinó gran parte de la escena madrileña y española, actuando allí prácticamente todos los grupos punteros del momento, españoles y extranjeros. Mariano García llegó a hacerse cargo de su programación, tal y como ya hizo Vicente Romero en M&M años atrás. Cerró sus puertas definitivamente en 1995⁵⁴⁷, tras varias disputas legales con el Ayuntamiento.

Además de estas dos grandes salas, hubo otras más pequeñas que también conformaron el circuito habitual del heavy metal en Madrid. Es el caso de Barrabás, en el barrio de Vicálvaro, sita en la calle Alcácer Tejares nº1, y que en 1981 ya había abierto sus puertas, con una terraza de verano; Studio Rock, abierta en 1984 en la calle Abdón Terradas nº5, en la que también se celebraban conciertos, y cuyos dueños eran los mismos que los de la sala Argentina; el pub Osiris, en la calle Meléndez Valdés nº50, que a diferencia de las dos anteriores no tenía escenario para conciertos, quedando únicamente como bar de copas; o el Hebe, abierto y regentado en 1981 por Juan José García Espartero, en la calle Tomás García nº5 (barrio de Vallecas)⁵⁴⁸, orientado

⁵⁴⁵ <<http://cinesdemadrid.blogspot.com.es/2009/09/los-cines-de-san-blas.html>> [consultado el 13-X-2014].

⁵⁴⁶ Ver Delgado, José Luis (presentador). *Rápido*. TVE-2. 1991. Abrió realmente en 1964 como sala de juventud, bajo el cine del mismo nombre. Apareció en la película *Megatón Ye-ye* (1965) (Fuente: Mariano Muniesa).

⁵⁴⁷ Cerró primeramente en 1993, aunque el juez dio la razón a los dueños de la sala, reabriéndola a principios de 1995. El caso estuvo reflejado en la prensa nacional (Fuentes: Diario El País. 11-II-1995; 28-II-1995; 27-V-1995. A través de <www.elpais.es> [consultado el 14-X-2014]).

⁵⁴⁸ Ver <www.rtve.es/alacarta/videos/vivan-los-bares/vivan-bares-hebe-vallecas/2703694> [consultado el 30-VIII-2014]. La web <www.vallecasweb.com> [consultado el 14-X-2014] indica 1979 como año de apertura, por parte de Juan José García Espartero y sus dos hermanos, pero en el reportaje de televisión él mismo cita textualmente que abrió en 1981.

especialmente (aunque no exclusivamente) al rock urbano, y por cuyo pequeño escenario han pasado gran parte de los grupos de heavy metal de principios de los ochenta.

Fuera de la ciudad también se abrieron lugares dedicados al género, como la sala Piscis, en Getafe (calle Jiménez Iglesias nº9)⁵⁴⁹, o la sala En Vivo, en Fuenlabrada (carretera Fuenlabrada-Humanes, km. 1,500), donde Santa presentó su primer disco, *Reencarnación*⁵⁵⁰, y Obús grabó los vídeos de los temas “Vamos muy bien” y “El que más”⁵⁵¹. Más allá de la Comunidad de Madrid hay que destacar el Wawanco Rock Club, en Barcelona, sito en la calle Oliva nº41, y abierto el 26 de enero de 1985 por Jordi Rodero⁵⁵², que a principios de los noventa también abrirá la sala Mephisto⁵⁵³, una de las más representativas de la Ciudad Condal, dedicada al heavy metal.

No se puede terminar este repaso sin hacer referencia a los medios de comunicación que, en mayor o menor medida, contribuyeron a la cristalización, el desarrollo y la difusión del heavy metal en España. En un momento en el que únicamente había dos canales de televisión, el número de emisoras de radio era limitado, y la prensa especializada se encontraba en pleno crecimiento, aparecer en alguno (o varios) de ellos se tornaba fundamental para los intereses del género. Además, analizar la repercusión que éste pudiera tener en los medios de comunicación de índole generalista va a ofrecer un dato significativo acerca del grado de popularidad que fue obteniendo dentro del panorama cultural a lo largo de los años y, por tanto, a medida que fue cristalizando. Teniendo en cuenta que dichos medios se hallan sometidos siempre a un control subjetivo, así como a presiones políticas y sociales que determinan su contenido final, es evidente que se trata de un dato parcial, pero en cualquier caso será un indicador interesante para comprobar el lugar que el conjunto de la cultura nacional otorgaba al heavy metal en esta primera mitad de la década.

Dentro de la programación cultural de Televisión Española no faltaban los espacios dedicados a la música. Desde finales de la década de los setenta, los referidos a la música popular urbana fueron ganando protagonismo, aunque continuaran siendo escasos con respecto al total. Sabiendo que no existió ningún programa específico de rock y/o de heavy metal, hubo dos que destacaron por encima del resto: *Popgrama* y *Aplauso*, que junto a *Musical Express* y *Tocata* conformaron la parrilla de los aficionados a ambos géneros, pese a la heterogeneidad de su contenido.

Popgrama es el más antiguo de los cuatro. Su emisión dio comienzo el 1 de noviembre de 1977⁵⁵⁴, en la segunda cadena. A lo largo del tiempo contó con varios

⁵⁴⁹ Dato obtenido de un *flyer* promocional de un concierto en la sala.

⁵⁵⁰ Fuente: <www.bernardoballester.com>, web de Bernardo Ballester, batería por entonces de Santa [consultado el 4-VIII-2014].

⁵⁵¹ Arteseros, Alfonso (director). *El Rock de nuestra Transición*. Borderdreams. 2004.

⁵⁵² <www.cosasdebarcelona.es/clubs-heavies-en-barcelona> [consultado el 15-X-2014].

⁵⁵³ <www.mephistobcn.com/historiaM.htm> [consultado el 15-X-2014].

⁵⁵⁴ Según las páginas dedicadas a la programación televisiva en los diferentes diarios nacionales. No se ha podido encontrar ninguna fecha anterior a la señalada en la que se indique la emisión del programa.

presentadores y colaboradores, destacando a Diego Manrique, Carlos Tena, Ángel Casas, Moncho Alpuente, Paco Delafuente, Montserrat Domenech o Ramón Trecet entre otros. Con frecuencia semanal, emitido en días laborables y con una duración aproximada de una hora⁵⁵⁵, su contenido abarcaba una gran variedad de estilos musicales, aunque siempre dedicando su atención a aquellos con carácter menos comercial. De hecho, la cabecera del programa rezaba “Popgrama. Revista de rock & rollo”, dando una idea de su orientación. Además de música, *Popgrama* dedicaba también minutos a otras manifestaciones y disciplinas contraculturales, ya fueran literarias, plásticas o audiovisuales. Se dejó de emitir el 7 de enero de 1981⁵⁵⁶. Tomando en consideración el período durante el cual estuvo en antena, no se puede decir que realmente diera difusión al heavy metal español (ya que éste apenas había terminado su etapa de formación cuando *Popgrama* se dejó de emitir), sino más bien a los grupos y estilos a partir de los cuales se gestó el género dentro del país. Sin embargo, sí se hizo eco de ello en lo que respecta a bandas internacionales, introduciendo en la televisión nacional el concepto de heavy metal.

La otra cara de la moneda era *Aplauso*, espacio dirigido por José Luis Uribarri en la primera cadena de TVE. Su emisión dio comienzo el 16 de julio de 1978⁵⁵⁷, y se trataba de una vídeo revista (según se publicitaba) de una hora y media de duración en la que había actuaciones (todas en playback), concursos, entrevistas e incluso una sección para niños. Aunque en un principio estaba programado para la tarde de los domingos, el 21 de octubre pasó a la de los sábados⁵⁵⁸, lugar en el que permaneció hasta el final de su emisión, el día 1 de enero de 1983⁵⁵⁹. Además del propio Uribarri, fueron parte del elenco de presentadores nombres como José Luis Fradejas, Amparo Larrañaga, Adriana Ozores, Silvia Tortosa o María Casal entre otros. Así como *Popgrama* daba difusión a expresiones contraculturales, *Aplauso* estaba destinado al *mainstream*, y por él pasaron muchas de las grandes figuras de la música popular, incluyendo las englobadas dentro del mundo del rock y el heavy metal. Particularmente significativo fue el “Especial Rock Heavy Metal” que, el día 1 de mayo de 1982, dedicaron al

⁵⁵⁵ Datos obtenidos tras efectuar un seguimiento de horarios en las páginas de programación televisiva de la prensa. *Popgrama* comenzó a emitirse los martes, desplazando su emisión a los viernes, y posteriormente a los miércoles.

⁵⁵⁶ De nuevo según las páginas de televisión en la prensa nacional. No se ha encontrado una fecha posterior de emisión. En el diario ABC del 18-II-1981, al hilo de la emisión de una película musical, se indica expresamente que *Popgrama* había terminado en fechas anteriores (ver “‘Musical Pop’ necesita recurrir al cine”. En ABC. 18-II-1981. p. 13).

⁵⁵⁷ Son varias las fuentes que afirman que su primer programa se emitió el 7 de junio de 1978, pero en las páginas de programación televisiva de los diferentes diarios nacionales no se encuentra reflejado dicho dato. Incluso en ABC del día 7 de julio de ese mismo año se dice que aún no se ha estrenado el programa (ver ABC. 7-VII-1978. p. 102), y en el del día 11 se indica que debía haber comenzado el domingo 9, pero que no lo hizo (ver ABC. 11-VII-1978. p. 110). La primera reseña en las páginas dedicadas a la televisión data del 16-VII-1978.

⁵⁵⁸ El diario ABC del 8 de octubre anuncia el cambio de día para la semana siguiente (ver ABC. 8-X-1978. p. 94). Sin embargo, no será hasta el día 21 cuando se produzca realmente.

⁵⁵⁹ En algunas páginas de programación semanal, como las del diario ABC del día 2-I-1983, aún figura indicado *Aplauso* para el 8 de enero. Sin embargo, en el periódico de ese mismo día 8 ya está corregido, confirmando el cese de emisión la semana anterior.

género, y en el que estuvieron presentes los estadounidenses Van Halen, Ted Nugent y Meat Loaf, los irlandeses Thin Lizzy, y los españoles Barón Rojo y Obús. Además, se proyectaron vídeos de los australianos AC/DC y los ingleses Iron Maiden, completando un repaso en el que quedaba reflejado el dominio anglosajón de la escena⁵⁶⁰. Durante su presentación, José Luis Fradejas se refiere al heavy metal como “el rock de moda” o “la música que actualmente está de moda”, lo cual no deja de evidenciar cierto oportunismo para plantear el contenido del programa integral. Aún así, fue un escaparate perfecto para la difusión del heavy metal a nivel nacional, y demostrar que había cristalizado dentro del país.

El tercer gran espacio de principios de década fue *Musical Express*, presentado por Ángel Casas. Realizado desde Barcelona y grabado en catalán, su emisión comenzó en octubre de 1978⁵⁶¹ dentro de TVE Catalunya, canal territorial del ente público para la zona de Cataluña y que, por ende, no tenía cobertura en el resto de España. Gracias al éxito cosechado, desde el 2 de abril de 1980 simultanea las emisiones en dicha Comunidad Autónoma con emisiones nacionales, en castellano, en la segunda cadena, sustituyendo provisionalmente a *Popgrama* los miércoles por la noche⁵⁶². El martes 21 de abril de 1981 pasa a formar parte de la parrilla habitual de TVE 2, con la denominación *Musical Express, amigos*, presentando un formato inédito en la televisión española en el que incluía *jam sessions* con músicos de diferentes procedencias y estilos⁵⁶³, así como entrevistas con los artistas. Con una hora de duración, la gran novedad de *Musical Express* fue la celebración de actuaciones en directo desde el plató, lo cual distanciaba el programa del resto de espacios musicales, que emitían en playback. El contenido estaba destinado a dar cobertura al *underground* artístico, tanto del país como de fuera, y por el mismo pasaron figuras del rock duro y del heavy metal (en el caso que interesa para este estudio, grupos como Barón Rojo, Obús, Ñu o Leño entre otros). Después de continuos cambios de día y horario, su último capítulo se emitió el 29 de diciembre de 1981.⁵⁶⁴

El más tardío de los programas musicales mencionados fue *Tocata*, destinado principalmente a un público más joven, y que recogió el testigo de *Aplauso* para rejuvenecer el aspecto y el contenido de los espacios destinados a la música popular

⁵⁶⁰ Además del “Especial Rock Heavy Metal”, a lo largo de la vida de *Aplauso* pasaron otras grandes bandas por el programa, como los estadounidenses Kiss.

⁵⁶¹ Turtós, Jordi. *Música y medios de comunicación en Cataluña*. En VVAA. *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*. Barcelona: UOC Press Comunicación, 2008. p. 206.

⁵⁶² El diario *ABC* adelanta la noticia en su edición del día 25 de marzo de 1980, diciendo que “ocupará en TVE-2 el hueco que temporalmente a partir de abril deja ‘Pop-Grama’, que retornará en su momento. ‘Musical Express’ emitirá programas ya grabados y emitidos que la crítica elogió con justicia” (ver *ABC*. 25-III-1980. p. 118). El 2 de abril de 1980 aparece la primera reseña en las páginas de programación.

⁵⁶³ La primera reseña en páginas de programación data del 21 de abril de 1981, indicando además que se trata del programa presentación de la serie (*ABC*. 21-IV-1981. p. 77). Sin embargo, el diario *ABC* ya adelantaba el 13 de febrero que *Musical Express* comenzaba una segunda etapa bajo la denominación genérica “Serie amigos”, así como que el título se debía a la organización dentro del espacio de dichos encuentros musicales (*ABC*. 13-II-1981. p. 93). La denominación *Musical Express, amigos* volvió a cambiar a *Musical Express* el 17-V-1981, según reflejan las páginas de programación televisiva.

⁵⁶⁴ Fecha en base a las páginas de programación de televisión de los diarios nacionales.

urbana. Con frecuencia semanal, su emisión comenzó el 4 de octubre de 1983⁵⁶⁵, en la primera cadena de TVE, y su duración era de una hora. Fue cambiando de presentadores, entre los cuales se encontraban Mercedes Resino, Eddy Calixto, José Antonio Abellán, Vicky Larraz o Silvia Abrisqueta. A pesar de que fundamentalmente estaba enfocado hacia el pop, por su escenario aparecieron artistas de distintos estilos, desde el tecno o la canción ligera, hasta el rock y el heavy metal. El formato era de revista, aunque más moderna, con actuaciones (en playback, o con la música pregrabada), entrevistas a pie de escenario, pequeños reportajes y videoclips. Precisamente uno de los principales logros de *Tocata* fue la popularización del vídeo musical, en un momento en el que todavía no eran habituales en España, bien porque para los grupos nacionales era muy cara su realización, o bien porque los videoclips extranjeros aún no habían llegado hasta la televisión estatal⁵⁶⁶. Fueron varias las bandas de rock duro y heavy metal que pasaron por el programa, entre las cuales están la práctica totalidad de referentes españoles, como Barón Rojo, Obús, Ñu, Panzer, Banzai, Ángeles del Infierno, Santa, Leño, Evo, Tigres, Tritón, Goliath o Zero; o extranjeros, como Iron Maiden, Wasp, Europe o Scorpions. La despedida de *Tocata* de las pantallas tuvo lugar el 15 de abril de 1987.⁵⁶⁷

Respecto al resto de programas de la parrilla televisiva en el período que se está tratando en estas páginas, no hubo ningún otro dedicado a la música en el que se diera difusión relevante al heavy metal. Tuvo repercusión *La edad de oro*, un espacio presentado por Paloma Chamorro, también entre 1983 y 1987, pero que estaba enfocado casi exclusivamente hacia los grupos de pop. Sin embargo, sí se pueden visualizar actuaciones de artistas de heavy metal en dos programas no musicales, casi a modo de anécdota: *Mazapán* y *Un, Dos, Tres*.

Mazapán fue un “programa especial para niños y jóvenes en las mañanas de las fiestas navideñas”⁵⁶⁸ de 1984. Se emitía en la primera cadena de TVE, y su duración era de tres cuartos de hora aproximadamente⁵⁶⁹. Presentado por Torrebruno, María Luisa Seco y Teresa Rabal, era matinal todos los días laborables, desde el 24 de diciembre hasta el 4 de enero de 1985. Sus contenidos incluían juegos, canciones y actuaciones

⁵⁶⁵ Aunque en diversas fuentes se cita el 15 de octubre como la fecha de inicio de *Tocata*, en realidad fue el día 4, cuando figura por primera vez en las páginas de programación de los diarios nacionales. En la web de RTVE (<www.rtve.es> [consultado el 15-X-2014]) se puede visualizar el primer programa.

⁵⁶⁶ Hay que tener en cuenta que fue la cadena norteamericana MTV la que realmente popularizó el vídeo musical, y que sus emisiones comenzaron en 1981. Su exportación a España encontró un problema de infraestructuras en una doble vertiente: por una parte, la escasez de medios de calidad suficientes para que los grupos nacionales pudieran grabar un vídeo propio; y por otra, la escasez de espacios donde darles difusión. De este modo, su llegada al país fue más lenta de lo que cabía esperar, resultando una auténtica novedad cuando *Tocata* comenzó a emitirlos.

⁵⁶⁷ Reflejado en la prensa nacional, en las páginas de programación televisiva.

⁵⁶⁸ Ver *ABC*. Edición Sevilla. 23-XII-1984. p. 118. Aunque el diario tuviera fecha 23 de diciembre, también estaba anunciando la programación del día 24, día de la primera emisión del programa.

⁵⁶⁹ No tenía una duración estándar, y dependía de los contenidos de cada día. Se está teniendo en cuenta únicamente el tiempo del programa propiamente dicho, ya que inmediatamente después se emitían capítulos de dibujos animados. En las páginas de programación de los diferentes diarios nacionales puede comprobarse fácilmente este dato.

musicales, a los que se añadía la emisión de dibujos animados inmediatamente después. Pese a la brevedad del programa y al carácter infantil del mismo, entre las actuaciones estuvieron las dos de Obús interpretando “Da igual” y “Vamos muy bien” (de contenido sexual la primera, y acerca de excesos con el alcohol la segunda), ante un público compuesto íntegramente por niños y preadolescentes.

El caso de *Un, dos, tres* era diferente: se trataba de un programa concurso emitido en la primera cadena de TVE, que organizaba sus distintos capítulos según una temática concreta. Consta de tres partes: concurso de preguntas, eliminatoria con pruebas físicas, y una subasta de artículos que se obtenían de diversas actuaciones musicales y humorísticas. Estuvo varias temporadas en antena, cada una con sus propias características, entre 1972 y 1994⁵⁷⁰. Durante la época que abarca este estudio, por su escenario pasaron algunos de los grupos de heavy metal nacional más importantes del momento, como Obús, Panzer o Bella Bestia.

Además, tal y como se ha comentado anteriormente, durante estos años no era raro escuchar a las bandas de rock duro y heavy metal español más conocidas, como Barón Rojo, Obús o Leño, en los minutos que la televisión dedicaba a la *carta de ajuste*, antes de comenzar la emisión diaria tanto de mañana como de tarde en ambos canales. De hecho, incluso se anunciaba el contenido en las páginas de la prensa dedicadas a la programación televisiva, arrojando un importante dato acerca de la popularidad del género en aquel momento.

Dejando a un lado todo ello, y teniendo presente que el impacto de la televisión durante la primera mitad de los años ochenta fue imprescindible para entender el auge del heavy metal, no hay que perder de vista que la radio también jugó un papel fundamental para la difusión del mismo. Llama la atención, sin embargo, la ausencia de programas nacionales que, como en el caso del medio audiovisual, se hicieran eco del fenómeno. En este sentido, el predominio de espacios musicales especializados procedentes de Madrid evidencia el centralismo que, durante este período, existía en lo referente al estilo. De este modo, no podría entenderse la cristalización del heavy metal en España sin la labor de diversos locutores, periodistas y disc jockeys como Vicente Mariscal Romero, Juan Pablo Ordúñez *El Pirata*, Mariano García o Paco Pérez Bryan, así como de algunos de sus respectivos programas, como el *Mariscal Romero Show*, *El búho musical*, la *Emisión Pirata* o *Disco Cross*.

Cuando se analizaron los precedentes y la primeras influencias del heavy metal español, ya se mencionaron el *Mariscal Romero Show* y *El búho musical* como espacios dedicados a dar cobertura al rock en todas sus manifestaciones, en un momento en el que aún no era del todo fácil la defensa abierta del mismo (debido sobre todo a la ideología política, la censura, la compostura social y la infraestructura en general). Afortunadamente, con el tiempo se fueron abriendo las posibilidades, y ambos se afianzaron en la parrilla radiofónica conformando un primer frente para el asentamiento de la radio de rock.

El *Mariscal Romero Show* nació en 1973 de la mano de Vicente Romero, para la emisión local (Madrid) de Radio Centro. Su emisión, en onda media (AM), era diaria,

⁵⁷⁰ Hubo otra entrega en 2004, con un enfoque distinto, que no tuvo buena aceptación y no pasó de ese mismo año.

de 17 a 19 horas, y sus contenidos alternaban la difusión de clásicos y novedades de la escena anglosajona con la del *rollo* y el *underground* nacional⁵⁷¹. La continua actividad de su director iría definiendo su carácter, cada vez más orientado hacia el rock duro y el heavy metal, en especial a partir de la creación del sello Chapa que, como ya se ha visto, aglutinaría a la mayoría de sus grupos representativos. Del mismo modo que durante los setenta su posición como programador de la sala M&M influiría en su manera de enfocar, su relación con los Mediterráneo Studios, o su labor como consejero de la compañía discográfica WEA, ya entrados los años ochenta, determinaría el desarrollo del programa hasta 1985, momento en el que desaparece de las ondas.⁵⁷²

El búho musical comenzó en 1978 para Radio Juventud (Madrid), dirigido por Paco Pérez Bryan. Era diario y nocturno, de 23 a 2 horas, y en 1982 pasó a formar parte de la parrilla de Radiocadena Española⁵⁷³. Mucho más heterogéneo que el *Mariscal Romero Show* a lo largo de su trayectoria, hasta 1983 se convirtió en el otro gran programa de referencia para el rock en España, gracias a una presencia mayoritaria de rock duro y heavy metal, que podía llegar incluso a un 75% del total de su duración diaria⁵⁷⁴. A partir de entonces sus contenidos abarcaron un mayor rango de estilos musicales, integrándose en el sumario con otras disciplinas artísticas como el cine o el teatro⁵⁷⁵. Gracias a *El búho musical* aparecieron en la escena personajes icónicos del heavy metal nacional, como Ángeles Rodríguez Fidalgo, también conocida como *La abuela rockera*, o Azucena Martín-Dorado Calvo, vocalista de Santa y mujer pionera del género en España. *El búho musical* estuvo en antena hasta 1987.

Más antiguo que los dos anteriores es la *Emisión Pirata*, cuya andadura comenzó en 1971 en la localidad toledana de Talavera de la Reina, dentro de la programación local de Radio Juventud. Su creador y director es Juan Pablo Ordúñez, *El Pirata*, otro de los locutores fundamentales del heavy metal español. La *Emisión Pirata* ha pasado por varias emisoras: Radio Juventud, donde estuvo hasta 1976; Radio Centro, tras un período en el que no estuvo en abierto; tras el cierre de ésta pasó a Antena 3, volviendo a Radio Juventud y, en 1982, Popular FM, de la Cadena COPE, donde se emitía para Madrid de lunes a viernes, para luego emitirse también en onda media los sábados a las cuatro de la madrugada. Más allá de la etapa que se trata en estas páginas, ha tenido una vida muy larga: durante los noventa llegará a emitirse en onda corta, durante seis meses, desde Miami (Radio Miami Internacional, 1991-1992) para todo el mundo, siendo el primer espacio en castellano de rock y heavy metal en hacerlo. De nuevo en España, entre 1992 y 1997 forma parte de la parrilla de Cadena 100, empezando a editarse discos bajo la etiqueta del programa, y adquiriendo gran reconocimiento. Entre 1997 y 1999 se mantuvo en Onda Cero. Posteriormente, tras la reestructuración de ésta, y un

⁵⁷¹ Fuente: Mariscal Romero, en entrevista personal.

⁵⁷² Fuente: Mariano Muniesa, en entrevista personal. Actualmente vuelve a emitirse en la radio online de <www.mariskalrock.com>, página web de la revista *La heavy* (denominación actual de la clásica *Heavy Rock*).

⁵⁷³ Ver *ABC*. 18-XII-1980. p. 96. Radio Juventud se incorporó a Radiocadena Española como emisora de FM que conformaba el segundo programa de ésta (ver *ABC*. 28-VI-1982. p. 84).

⁵⁷⁴ Fuente: Mariano Muniesa, en entrevista personal.

⁵⁷⁵ Ver *ABC*. 28-VI-1982. p. 84.

período en el que estuvo desaparecido, volvió a radiarse dentro de un entramado de 215 emisoras locales, en un principio fuera de Madrid, aunque Radio Libertad lo admite en sus contenidos, pasando a convertirse en la cabeza de todo el entramado durante un año y medio⁵⁷⁶. De este modo, aunque desde una emisora local, la *Emisión Pirata* se convierte en un programa de carácter nacional. La última parada fue Rock & Gol, de la cadena COPE, donde se ha mantenido hasta fechas recientes. Con el tiempo, Juan Pablo Ordúñez se ha convertido en uno de los disc jockeys más respetados de la escena, incluso desde fuera de la misma, así como en uno de los más comprometidos históricamente con el heavy metal en España, enfrentándose abiertamente con el *mainstream*. Él mismo ha llegado a explicar su visión del siguiente modo:

La intelectualidad de los medios serios e importantes trataba al heavy y a sus seguidores de incultos, macarras, borregos, delincuentes y vándalos. Esa absoluta falta de visión, ese desprecio por sistema ha provocado muchas risas años después, cuando el devenir de los tiempos ha dejado claro que el heavy tendría más influencia en el presente que los artificiales artistas que fueron subidos a los pedestales por la modernidad. Pero mientras, yo seguía la lucha solitaria de la Radio. En mi caso conseguí que además de la Emisión Pirata en la FM madrileña de la Cadena COPE, el programa se emitiera también en Onda Media y con cobertura nacional los sábados de madrugada. Primero fue de tres a cinco y después, rozando el amanecer, de 4 a 6 y siempre en directo.⁵⁷⁷

La *Emisión Pirata* fue, junto con *Disco Cross*, el programa que más y mejor cobertura y difusión dio a la eclosión del heavy metal, tanto en la escena anglosajona como en la nacional, con una atención continua a las novedades que se iban produciendo tanto en una como en otra.

Si hay un programa considerado por el público del heavy metal como el de referencia en las ondas españolas, ese es sin duda *Disco Cross*. Dirigido y presentado por el periodista Mariano García, estuvo más de treinta años en antena, desde su inicio en 1974⁵⁷⁸ hasta 2009, tiempo durante el cual pasó por distintas emisoras: comenzó en Radio Centro, donde Mariano García hacía *Disco Cross* en FM, y un programa similar, *El puntazo*, en onda media. Tras cinco años pasó a Radio Juventud, en horario de mediodía, alcanzando altas cotas de audiencia y acaparando dos clases de público muy diferentes: de 14h a 15h los oyentes eran sobre todo gente joven, y de 15h a 16h personas de más edad⁵⁷⁹. El programa permaneció en esta emisora durante tres años, marchando después a Radiocadena Española, donde se mantuvo otros tres con el mismo horario. Posteriormente estuvo simultaneando entre Onda Madrid (de lunes a viernes, de 21h a 22'30h) y Radio España (de lunes a viernes, de 24h a 2h), al mismo tiempo que Mariano García hacía otro programa, *El Sereno*, los sábados de 22h a 1h en la Cadena SER, que poco después acogió también el *Disco Cross* a diario durante cinco años y

⁵⁷⁶ Ver VVAA. *Diccionario de Heavy Metal Latino (España y Latinoamérica)*. Madrid: SGAE, 2005. p. 116 / Galicia Poblet, Fernando. *Espiritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: SGAE, 2005. p. 164.

⁵⁷⁷ Pirata, El. "Larga vida al rock y a la radio". En *El Mundo*. Suplemento Campus. 10-VII-1996.

⁵⁷⁸ Fuente: Mariano García, en entrevista personal. Ver VVAA. *Diccionario de Heavy Metal Latino (España y Latinoamérica)*. Madrid: SGAE, 2005. p. 100.

⁵⁷⁹ Fuente: Mariano García, en entrevista personal. Ver Galicia Poblet, Fernando. *Op. Cit.* p. 163.

medio. La década de los noventa se emitió de nuevo en Radio España, emisora que lo retuvo durante once años en el canal “Top 40”. A partir del cambio de siglo ha estado en Hit Radio, MQM Radio (durante dos años) y Rockservatorio FM, emisora íntegra de rock creada por el propio Mariano García, activa entre los años 2003 y 2009, en la que se hacía de lunes a jueves, de 22h a 0h, y el viernes de 19h a 21h, con carácter provincial (Comunidad de Madrid)⁵⁸⁰.

A lo largo de toda su trayectoria el programa ha fluctuado entre emisión nacional, provincial y local. Durante su estancia en “Top 40” eran frecuentes las conexiones desde diversas provincias y comunidades autónomas, como Barcelona o las comunidades gallega y canaria⁵⁸¹. Sus contenidos, además de la música propiamente dicha, incluían entrevistas, concursos, llamadas y diversas secciones, por las que pasaron gran parte de los grupos más representativos del rock duro y el heavy metal, tanto nacional como extranjero. Además, desde el propio programa se organizaban viajes a eventos y festivales, ya fueran españoles o europeos. Todo ello contribuyó a considerar a *Disco Cross* como la cabecera radiofónica del heavy metal por parte de la gran cantidad de público que el género fue aglutinando dentro del país.

En lo que respecta a las emisoras nacionales, aunque fuera de manera local y provincial, prácticamente la programación se reducía a los espacios mencionados. No obstante, es cierto que hubo otros que, especialmente en Madrid, venían a completar su oferta. Es el caso, por ejemplo, de *Rock urbano*, también dirigido por Mariano García a partir de 1984 y con frecuencia diaria; o *El Fugitivo*, dirigido por Mario de Castro en Radiocadena Española, todos los fines de semana entre 1983 y 1985.⁵⁸²

Además, hay que destacar el papel desarrollado por las denominadas “radios libres” y las emisoras piratas, muy populares en los barrios obreros de Madrid, y entre cuyos contenidos hubo una buena representación de rock urbano, rock duro y heavy metal. Aunque su potencia era muy pequeña, y su ámbito pocas veces pasaba de un barrio o una zona concreta, tuvieron gran parte de responsabilidad en la difusión de dichos estilos entre el público que las sintonizaba. Algunos ejemplos pueden ser La cadena del váter (clandestina, que cambiaba su ubicación cada semana, y en la que se podía escuchar punk, rock urbano y heavy metal), Onda verde vallecana (de Puente de Vallecas, en el 106.0, que comenzó sus emisiones en 1982, y en 1985 pasó a denominarse directamente Onda Verde), Radio Fortaleza (del barrio de Hortaleza, en el 102.0), Onda Sur (de Villaverde, en el 91.6), Radio Acción (barrio de Estrecho, en el 92.0), Radio Las Águilas (Aluche, en el 101.5) o Radio Luna (zona Centro, 105.5). En Barcelona también tuvieron su repercusión algunas como Radio Farigola (91.5), La Veu impertinente (92.3) o Radio Venus (98.0).⁵⁸³

⁵⁸⁰ Galicia Poblet, Fernando. *Op. Cit.* p. 163.

⁵⁸¹ VVAA. *Op. Cit.* p. 100.

⁵⁸² Fuente: Mariano Muniesa, en entrevista personal. Se podría mencionar también el programa *El puntazo*, dirigido por Mariano García paralelamente a *Disco Cross* durante su etapa inicial, y que volvió a aparecer cuando se creó Rockservatorio FM. Sin embargo, y pese a haber tenido reconocimiento, durante el período que se está tratando no se emitió.

⁵⁸³ Fuentes: Diario *ABC*. 15-VII-1983. pp. 48-49 / Mariano Muniesa, en entrevista personal.

El tercer gran medio de comunicación desde el cual el heavy metal obtuvo la difusión necesaria para su cristalización fue la prensa especializada: revistas y fanzines de rock y de heavy metal que se fueron haciendo eco de las novedades producidas en la escena, tanto nacional como internacional. Algunas de ellas procedían de la década de los setenta, evolucionando y adecuando sus contenidos a medida que el rock lo fue haciendo en todas sus variantes. Otras, por el contrario, nacieron auspiciadas por la aparición del heavy metal, con la finalidad principal de darle cobertura.

La más antigua de todas es *Popular 1*, editada en Barcelona, y a la que ya se ha hecho alusión brevemente páginas atrás al repasar los años setenta. Una de las características que ha definido la revista ha sido la evolución de su enfoque: si bien siempre se ha movido dentro de los límites del rock, con el paso de los años ha centrado su atención en subestilos muy distintos, según el momento. De este modo, al igual que en sus inicios dio cobertura al rock sinfónico, al rock progresivo, al punk, a la new wave o al incipiente heavy metal anglosajón, durante los ochenta se va a hacer especial eco de la NWOBHM, del hard rock de la costa oeste de Estados Unidos y del rock alternativo. Entre 1984 (con la entrada de César Martín) y la primavera de 1988 sus contenidos estuvieron muy orientados hacia el hard rock americano, el *sleazy* y el heavy metal, suponiendo un fuerte apoyo para el género dentro de España. Es la publicación de rock más longeva de la historia del país, y la segunda del mundo sin haber sido interrumpida, tras la cabecera norteamericana de la revista *Rolling Stone*.⁵⁸⁴

También de Barcelona, y así mismo mencionada en el capítulo anterior, es *Vibraciones*, dirigida por Ángel Casas, que lanzó su primer número en octubre de 1974. Se editó hasta 1981, y sus contenidos estaban orientados hacia el pop y el rock en general. Aunque no coexistió con el heavy metal nacional durante su etapa de cristalización, sí contribuyó a apoyar y difundir la escena rockera *underground* de los primeros años de la Transición, fundamentales para la formación del género en España. En sus páginas escribieron prestigiosos críticos y periodistas de la escena musical del momento, como Diego Manrique, Oriol Llopis, Ignacio Julià, Julio Murillo o Jaime Gonzalo.

De las cenizas de *Vibraciones* nacieron otras dos publicaciones consecutivas: *Rock Especial* y *Rockdelux*, que continuaron su misma línea aunque con un afán por actualizar tanto contenidos como el enfoque editorial. *Rock Especial* lanzó su primer número en septiembre de 1981, casi inmediatamente después del cese de actividad de *Vibraciones*, y se mantuvo hasta octubre de 1984. Dio cobertura al rock, haciéndose eco de la escena *heavy* anglosajona. Prestó poca atención al panorama español tanto de rock como de pop en un momento de plena ebullición, lo cual terminó lastrando su popularidad. *Rockdelux* lanza su primer número en 1984, cuando desaparece *Rock Especial*. Aunque con una línea editorial algo errática en cuanto a su planteamiento, los primeros números estuvieron muy orientados hacia el heavy metal, convirtiéndose en referencia para sus seguidores. Poco después fue modificando sus contenidos hacia el rock independiente, perdiendo cualquier tipo de conexión con el heavy metal. A fecha de escritura de estas líneas aún sigue publicándose, siendo otra de las revistas de rock más longevas de la prensa nacional.

⁵⁸⁴ Loquillo. “40 años de Popular 1”. En *El Mundo*. Blogs. “La nave de los locos”. 20-III-2013. <www.elmundo.es/blogs/elmundo/lanavedeloslocos/2013/03/20/40-anos-de-popular-1.html> [consultado el 2-XI-2014].

En abril de 1983 ve la luz, desde Madrid, el primer número de *Heavy Rock*, la revista decana de cuantas se han editado en el país sobre heavy metal y rock duro. Se trata también de la primera que especifica y casi exclusivamente se dedica al género, lo cual la diferenciaba de todas las anteriores. Dirigida por Vicente *Mariscal* Romero, surge tras la experiencia de éste con Barón Rojo en Inglaterra en 1981, cuando descubre el formato de la revista inglesa *Kerrang!*, volviendo con la idea de hacer algo similar en España. Aunque sus primeros números salieron de forma bastante irregular, poco después se estabilizó con una periodicidad mensual. Con un estilo más sencillo y más fresco que el del resto de publicaciones de rock del momento, la inmediatez con la que llegaba a sus lectores potenciales compensaba una menor profesionalidad en la redacción de contenidos. La principal característica de *Heavy Rock* (a la sazón su elemento diferenciador, y lo que le otorgó una gran popularidad) es que sí prestó especial atención al desarrollo del rock duro y del heavy metal nacional, debido sobre todo a que su creador estaba estrechamente relacionado con el mismo desde su puesto de fundador y director del sello Chapa Discos, o posteriormente como responsable de los estudios Mediterráneo, de Ibiza. Es la revista más longeva del heavy metal español, con más de treinta años de historia⁵⁸⁵, y por ella han pasado prácticamente todos los periodistas y críticos especializados de la escena nacional.

En 1983 hubo además un intento por resucitar la extinta *Disco Expres*. Pese a que sus primeras entregas en esta nueva etapa fueron monográficos de algunos grupos de rock, a partir del sexto número, en enero de 1984, estuvo dedicada al heavy metal, tanto internacional como español. Con más fotografías que texto, no llegó a alcanzar los dos años, desapareciendo a finales de 1984.

Realmente no se puede afirmar que existiera una prensa especializada en heavy metal abundante en esta primera mitad de la década de los ochenta. Sin embargo, fue suficiente para que, en el segundo lustro, se desarrollara hasta alcanzar uno de los mejores bagajes europeos en este sentido, con la salida de diversas cabeceras que, entonces sí, se encargarían de dar cobertura no ya sólo al heavy metal en general, sino a los diversos subestilos que surgieron durante su etapa de diversificación.

Al igual que ya ocurrió durante los setenta, en este principio de los ochenta hubo además otro tipo de publicaciones que, al margen de la oficialidad, contribuyeron de algún modo a la difusión del heavy metal. Se trata de los fanzines y la prensa marginal, que desde sus canales alternativos de producción y distribución realizaron una labor informativa y contracultural importante. La prensa marginal durante los primeros años ochenta tuvo una idiosincrasia distinta a la de su homóloga en los setenta. Hay que tener en cuenta que, hasta el final de la Dictadura y el comienzo de la Transición, la censura y el férreo control impuesto por el Régimen hacían que redactar un fanzine se convirtiera en una actividad de riesgo, cuyo objetivo principal no era otro que el de transgredir. El clima de mayor libertad de expresión y apertura cultural a comienzos de la nueva década no sólo rebajó sobremanera esta presión, sino que incluso se comenzaron a ver casos de subvenciones públicas para la edición de los mismos.

⁵⁸⁵ Desde febrero de 2012 pasó a denominarse *La Heavy*, debido a un conflicto legal tras la quiebra de MC Ediciones, editorial responsable de su cabecera. Vicente Romero tuvo que cambiar el nombre para poder hacerse cargo de la misma de forma independiente, pero a todos los efectos sigue siendo la misma revista (incluso continuando con la numeración consecutiva histórica).

Con el fin del franquismo, la entrada de información procedente del extranjero aportó muchos datos nuevos que poder incorporar a los contenidos, y el punk y la new wave dominaron prácticamente sus páginas. No obstante, también dentro del país comenzaba a haber material suficiente para su elaboración, gracias especialmente a la explosión cultural que se dio tanto en el mundo del pop como en el del rock. Todo ello hará que los que más proliferen sean los dedicados a la música (frente al cómic de los setenta), aunque distanciándose del *rollo* y del rock progresivo, protagonistas en años anteriores, en un gesto de ruptura con el pasado y de necesidad por desarrollar algo completamente nuevo. No hay que olvidar que es precisamente en este mismo momento cuando, con la irrupción del punk y el repunte de los fanzines, también aparecen los primeros sellos independientes y las radios libres, que no vienen sino a ejemplificar un sentimiento común.

Muchas de estas publicaciones marginales estaban ligadas a bares o asociaciones culturales, y su distribución se llevaba a cabo en sus mismos locales, o en otros como tiendas de diversa índole, donde al mismo tiempo podían encontrarse revistas gratuitas, como *Madriz* o *Gratix*. De esta forma, venían a completar la oferta de los kioscos, donde la prensa alternativa, con títulos como *Ajoblanco*, *El viejo topo*, *Sal común* o *Europa viva* empezó a hacerse muy popular.

El hecho de que Madrid se convirtiera en el centro de la ebullición cultural del país propició que, pese a que el grueso de la prensa especializada se editara desde Barcelona, la marginal se concentrara fundamentalmente en la capital. Ello no quiere decir que fuera un fenómeno exclusivo madrileño: estuvo bastante repartido por toda España, y muchas de estas publicaciones dieron voz a toda una serie de movimientos culturales y juveniles que se fueron creando por todo el territorio, como el rock radical vasco (con fanzines como *El ojo tóxico* -1983, Bilbao-).⁵⁸⁶

Sin embargo, pese a que poco a poco se fueron especializando y dando cobertura a estilos musicales muy dispares e incluso minoritarios, no fueron muchos los dedicados al heavy metal, algo contradictorio si se tienen en cuenta la popularidad y el dominio de la escena que ostentaba en los primeros ochenta. Por el contrario, la mayoría estaban orientados hacia el punk y el pop de la *nueva ola*, y a la larga resultaron determinantes para el reconocimiento de la *movida* madrileña, a expensas de que su impacto musical en aquel momento fuera sensiblemente inferior.

Esto no debe ser óbice para que se reconozca la labor de los fanzines especializados en rock duro y heavy metal, y de ahí la necesidad de citar su existencia en estas páginas, aun cuando su proporción fuera pequeña en relación con el resto. De esta manera, fueron varios los que aparecieron repartidos por todo el país. Por ejemplo, desde Barcelona salieron *Barna Rock* (1982, dedicado al rock en general, incluyendo heavy metal) o *Plasma* (1982, centrado en críticas de discos y de conciertos); desde Gijón *Mucho vicio* (1983, dedicado al rock en Asturias); desde Pamplona *La Regla* (1983, más centrado en el rock urbano, y ligada a Radio Paraíso)⁵⁸⁷; y desde Madrid, que acaparó la mayor parte, se pueden citar algunos como *La bestia* (de 1983 a 1985,

⁵⁸⁶ Babas, Kike y Turrón, Kike. *De espaldas al kiosco. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*. Madrid: El europeo & la Tripulación, 1995. p. 104.

⁵⁸⁷ *Ibíd.* pp. 93, 116, 122, 126.

del barrio de Carabanchel, orientado hacia el heavy metal)⁵⁸⁸, *Sficiom* (1984, también de heavy metal)⁵⁸⁹, *Syn* (1983, dedicado al rock sinfónico, tanto internacional como nacional, y en el que se hallan citadas bandas como Medina Azahara), *Rockocó* (1985, que sólo publicó cinco números monográficos, uno de ellos íntegro de heavy metal) o *Metal violent*.⁵⁹⁰

Lo que acontece en el país a partir de 1985 será consecuencia casi inmediata del movimiento de la escena internacional. El acortamiento de plazos en las diferentes fases de desarrollo del heavy metal en España con respecto al anglosajón, tiene como consecuencia una mayor convergencia de ambos, de manera que la repercusión de los distintos acontecimientos y cambios que se producen en éste tendrá una contemporaneidad cada vez mayor con la escena nacional.

Durante la etapa de diversificación, esa diferencia de apenas dos años existente en 1985 seguirá reduciéndose hasta que, en torno a 1992, quedan prácticamente igualados. Todo este periodo merece un estudio pormenorizado, tal y como se ha realizado de la primera mitad de la década. No en vano, la propia diversificación del género lleva a un aumento en la aparición de bandas que, a pesar de la crisis que le sobreviene, hará de ella una fase muy rica y creativa, gracias sobre todo a la proliferación de subestilos.

2.3 Conclusiones

El inicio de la fase de formación del heavy metal español podría datarse en 1978, cuando confluyen varios factores: se aprueba la Constitución, que simboliza el cambio político en el país; la New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) se asienta definitivamente y llega a España; se producen los primeros lanzamientos del sello Chapa (entre ellos el primer álbum de Ñu, grupo que resume la evolución del rock durante los setenta, aunando rock progresivo y rock duro, y que sirve de puente hacia la siguiente década); aparecen los primeros festivales y concursos de rock duro; y por primera vez se cita, en los medios de comunicación nacionales, el término “heavy” para referirse a un estilo musical.

Hay dos conceptos que resultan claves para la comprensión del heavy metal, y cuya relación será una de sus principales características: *masculinidad y autenticidad*. El primero de ellos se reflejará en todos sus parámetros, aunque también será una constante en el discurso de sus críticos, que lo verán como un alarde de machismo. Sin embargo, no deja de ser un error desde el momento en el que la masculinidad reafirma los valores del hombre, independientemente de los de la mujer. Esto es, pretende buscar una identidad propia de género, sin intención alguna de denostar o criticar la condición femenina, convirtiéndose así en una barrera cultural, y no en una actitud machista. De hecho, el código del heavy metal no será infranqueable para la mujer, existiendo numerosos ejemplos que demuestran que puede participar de él.

⁵⁸⁸ Fuente: Mariano Muniesa.

⁵⁸⁹ Fuente: Mariano Muniesa. Fue, además, el creador del mismo.

⁵⁹⁰ Babas, Kike y Turrón, Kike. *Op. Cit.* pp. 87, 133, 162.

La *autenticidad*, por su parte, no es exclusiva del heavy metal, y no es tanto una cualidad en sí misma como la forma en que se percibe la música, y sobre la que influyen factores extramusicales. Pero este es el motivo por el cual no existe una definición exacta de heavy metal, antojándose necesario conocer sus factores socioculturales. La preocupación por la autenticidad sirve al heavy metal como criterio de juicio, así como para trazar fronteras estilísticas y subestilísticas, teniendo siempre en cuenta la relación inversamente proporcional que se establece entre la comercialidad y la autenticidad.

Así pues, el proceso de formación del heavy metal resultará de una combinación de masculinidad, autenticidad y elementos contraculturales procedentes del *underground*, que dará lugar a un estilo propio y característico. Su principal novedad vendrá manifestada por un cambio en la ideología del rock: el mensaje de paz y amor, propio de la cultura hippie, será sustituido por una alegoría del mal, la guerra y la agresividad, como metáfora del descontento social en la juventud. Además, este cambio ideológico se observa de forma plástica en el paso del gusto por el color al negro; y geográficamente, en el desplazamiento del epicentro del rock desde las zonas rurales a las urbanas.

El origen social del heavy metal español será común al de la escena británica: el desencanto de la juventud de clase trabajadora. La diferencia entre ambas radica en el escenario que conforman las circunstancias sociopolíticas: en Inglaterra, con una sociedad estructurada en torno a un modelo patriarcal, y con una amplia clase media ocupada en el sector secundario, se produjo una desindustrialización que llevó a una crisis económica, laboral y del modelo social, siendo necesaria la revisión del concepto de masculinidad. En este sentido, el heavy metal se erige como la forma de expresión idónea para reflejar la realidad desde un punto de vista viril. Mientras, en España, la juventud no estaba desocupada ni marginada, sino controlada por el Régimen, de modo que su objetivo era muy distinto: la propia libertad. Además, el sistema social español no era tanto patriarcal como machista, y por lo tanto no hubo una crisis de masculinidad. La falta de necesidad de reafirmar la condición masculina fue uno de los factores que influyó en el desfase temporal entre ambos países durante la formación del heavy metal, toda vez que en España, sin esa responsabilidad sociocultural, el rock encontró un camino alternativo en la experimentalidad, prolongando el proceso.

La situación sociopolítica también tuvo una gran incidencia en el origen musical del heavy metal, estableciendo una divergencia fundamental entre ambas escenas: la aparición del punk en Gran Bretaña resulta del duro enfrentamiento de la juventud contra el sistema, y la NWOBHM surge como una reacción no hostil al mismo, planteando un camino alternativo que permitió cierta permeabilidad entre ambos estilos. Mientras, en España, el punk estuvo desprovisto del contexto social anglosajón, calando entre los jóvenes de clases medias y acomodadas, que lo desarrollaron de manera muy distinta. Especialmente en Madrid, donde evolucionó hacia sonidos comerciales dentro de un ambiente totalmente lúdico. Es por ello que el heavy metal no nace en España como una reacción al punk, sino como una evolución lógica del rock nacional para equipararse con el resto de Europa, apoyándose en la influencia de la NWOBHM, que ya había entrado en el país. Visto de otro modo, mientras en Inglaterra el punk y el heavy metal surgieron de las clases trabajadoras, en España únicamente lo hizo éste, asegurándose un público potencial muy numeroso que lo tomará como vehículo cultural de expresión de la realidad social de los barrios obreros.

La fase de cristalización del heavy metal español da comienzo en 1980, con la aparición del primer gran grupo de la escena que se desmarca del rock urbano para asimilar el estilo de la NWOBHM: Barón Rojo. No obstante, es difícil establecer una línea temporal rígida, especialmente si se tiene en cuenta el empleo indiscriminado de una terminología ambigua que, tanto entonces como ahora, se ha hecho para referirse al entorno del rock. Así, por un lado, los medios de comunicación han utilizado indistintamente *rock*, *rock duro*, *rock urbano*, *heavy rock* y *heavy metal* para mencionar a los grupos comprendidos en el período que discurre entre mediados de los años setenta y mediados de los ochenta; por otro, con el paso del tiempo ha habido una tendencia a adelantar la aparición del heavy metal al final de los setenta, incluyendo a bandas como Asfalto, Coz, Leño, Storm o Eva Rock que, pese a ser precursores y participar en su formación, no pertenecen al género como tal. Ambas circunstancias, unidas al desfase entre las escenas española y anglosajona en lo que respecta a las distintas etapas de desarrollo del heavy metal, han llevado a una confusión histórica que conviene aclarar para poder establecer una cronología válida que permita un análisis veraz del heavy metal español y su evolución.

Estilísticamente, el heavy metal español presentó, desde el principio, una idiosincrasia particular, cimentada en el empleo del castellano para transmitir su mensaje (constante que se mantuvo hasta el inicio de su etapa de diversificación, en 1985). Además, pese a la apertura de España a las nuevas influencias, no intentó imitar el heavy metal anglosajón de los sesenta y los setenta, sino que aprovechó elementos del rock urbano y el rock duro, inexistentes fuera del país, para incorporarse a la corriente de los ochenta, dominada por la NWOBHM.

Su implantación en el panorama musical nacional tampoco fue fácil, toda vez que la industria y las compañías discográficas apostaban por el pop y el punk de la *nueva ola*, que había eclosionado poco antes, relegando al heavy metal al amparo de sellos pequeños e independientes. En este sentido, Chapa se convirtió en el trampolín para la cristalización del heavy metal, especialmente tras la publicación de los primeros discos de Barón Rojo y Obús, los dos grandes referentes del género.

La convivencia con el pop de la *movida* proporcionó al heavy metal nacional buena parte de su carácter: aunque fue una convivencia pacífica, no llegó a haber nunca una identificación entre ambas escenas, produciéndose un desdoble cultural y popular. Esta dicotomía se acentuó cuando las grandes compañías se estrellaron con las ventas de los grupos de pop, paliando su falta de olfato mediante el fomento de la extravagancia de los artistas y elementos extramusicales, mientras el heavy metal acaparaba un seguimiento mucho mayor, consiguiendo llenar pabellones para sus conciertos. Sin embargo, el rock duro y el heavy metal fueron prácticamente ignorados por la industria, con una consecuencia importante: el estatus de marginalidad al que fue sometido lo protegió de la estandarización del *mainstream*, conservando toda su *autenticidad*. A pesar de que las listas de ventas no reflejaran la realidad del heavy metal, lo cierto es que durante este período tanto Barón Rojo como Obús consiguieron varios discos de oro e incluso de platino, alcanzando también el número uno de Los 40 Principales (la principal lista de las radiofórmulas, elaborada mediante votaciones de los oyentes) en repetidas ocasiones.

Visto lo anterior, la cristalización del heavy metal en España estuvo apoyada sobre varios pilares que venían a cubrir todas las facetas necesarias para establecer una industria paralela: por una parte, Vicente *Mariscal* Romero, que ejerció una labor

fundamental tanto al frente de diversos medios de comunicación, como de fundador y responsable del sello Chapa, de asesor de compañías multinacionales y estudios de grabación, de programador de salas, de enlace con la escena anglosajona e incluso en labores de Management; por otra, Javier Gálvez, manager de la mayoría de grupos españoles de heavy metal de la primera mitad de los ochenta a través de su oficina Centro Rock, desde la cual incluso se fundaron nuevas bandas; el festival *Villa de Madrid*, que hizo las veces de escaparate para la escena *heavy* madrileña, y desde la que el género se expandió al resto del país (especialmente a raíz del triunfo de Obús, en su edición de 1981, con una enorme repercusión sobre el público y los artistas incipientes, que lo vieron como la gran oportunidad para darse a conocer); y por supuesto, estuvo apoyada sobre el trabajo de Barón Rojo y Obús, que abrieron y marcaron el camino para el resto de formaciones posteriores, sentando las bases del estilo nacional.

1982 será el año en el que el heavy metal se asiente definitivamente en España, con una escena muy centralizada en Madrid, y consiga visibilidad en el extranjero, guiado por Barón Rojo. El lanzamiento de *Volumen Brutal* llevó implícitas una serie de decisiones y consecuencias que incidirían directamente sobre el devenir del género, como el hecho de grabar el álbum en Inglaterra, de contar con colaboraciones de técnicos y músicos directamente implicados en la NWOBHM, de promocionarlo con varios conciertos allí mismo, o de hacer una versión en inglés del álbum para el mercado anglosajón. Así, Barón Rojo conseguiría para sí mismo el reconocimiento de éste, entrando en sus listas de ventas con sus dos primeros discos, actuando en festivales como *Reading*, o realizando giras por las islas británicas; pero también, gracias a ello, conseguiría situar el heavy metal español en el mapa cultural internacional, más si cabe tras su primera visita a Latinoamérica, donde fueron recibidos como estrellas.

Dentro de España, en 1982 comienzan a surgir nuevas bandas que no vienen sino a confirmar el auge del género, ubicándolo como uno de los estilos básicos para la música popular urbana nacional. Fruto de ello comienza a salir de Madrid, llegando con fuerza a regiones como Cataluña y el País Vasco; los festivales comienzan a programar heavy metal para adaptarse a los gustos del público; las grandes compañías, como WEA, EMI o Hispavox, se replantean su estrategia y comienzan a interesarse por él; y la televisión pública empieza a incluir el heavy metal en sus programas musicales, e incluso en la *carta de ajuste*. El dominio musical y popular del heavy metal sobre el resto de estilos se plasmará en la decisión del concurso-festival *Villa de Madrid* de establecer dos categorías, una de ellas exclusivamente para rock duro y heavy metal, que ya en su anterior edición había acaparado los premios.

Además, el heavy metal español, por su discurso social, urbano, crítico y libertario, se alineó con las tendencias políticas de izquierdas, algo que no pasó desapercibido para partidos como el PSOE o el PCE, que procuraban contratar a grupos del género para las fiestas municipales de las localidades bajo su mandato, e incluso en vistas a asegurarse el voto joven de cara a las elecciones generales de ese mismo año. Sin embargo, tras su victoria electoral, el PSOE dejará de apoyar a las bandas de heavy metal, especialmente cuando éstas comenzaron a criticar su cambio de discurso.

Paradójicamente, la fase de crecimiento y expansión del heavy metal español comienza con su ruptura con el nuevo gobierno del país, y con problemas en dos de sus principales pilares: Barón Rojo y Chapa, hostigados por su compañía madre, Zafiro, culpable en gran parte de frenar las aspiraciones internacionales tanto del grupo como del resto de la escena. Pese a ello, 1983 y 1984 fueron muy prolíficos: continúan

apareciendo nuevas bandas, tanto en Madrid como en otros lugares, produciéndose una renovación de la misma, y apareciendo pequeñas escenas en Barcelona y País Vasco que confirman una tímida descentralización. Además, se produce un buen número de lanzamientos discográficos que lo mantienen en primera línea.

Al margen de estas nuevas formaciones, los grandes protagonistas de la etapa de crecimiento fueron los *Mediterráneo Studios*, en la isla de Ibiza, responsables de una mejora significativa en el sonido y las producciones de los álbumes de este período. Una vez más, Vicente Romero estuvo detrás, toda vez que, tras sus problemas con Zafiro, desvió hasta los estudios su trabajo con los artistas pertenecientes al catálogo de Chapa, al tiempo que asesoraba a las grandes compañías para fichar a grupos que previamente habían sido grabados y producidos allí. Los estudios contaban con buenas infraestructuras, así como con técnicos e ingenieros directamente implicados en el sonido de referentes de la escena anglosajona, como Judas Priest o Iron Maiden, de manera que ya no era necesario ir a Inglaterra para conseguir una buena calidad en el resultado final.

Es en esta etapa también cuando se comienza a notar una mayor presencia de medios especializados, así como en la que se producen más apariciones de grupos en programas musicales de la televisión pública. En la radio, en ausencia de programas de emisión nacional, fueron los que se hacían en Madrid los que tuvieron mayor auge. Sin embargo, las editoriales catalanas eran mucho más fuertes, de modo que el grueso de las revistas se editaban allí, con distribución para todo el país. No obstante, desde Madrid también salieron algunas que nacieron exclusivamente para dar cobertura al heavy metal, como *Heavy Rock* o *Disco Expres* en su nueva andadura.

A finales de 1984 el dominio musical del heavy metal dentro de la cultura urbana española comenzó a diluirse, y aunque es cierto que el PSOE disminuyó considerablemente las contrataciones públicas de grupos *heavies* a favor del resto, también lo es que el empuje de otros estilos se acentuó; los artistas de pop empezaron a cuidar más sus composiciones, y los cantautores recuperaron parte del terreno perdido tras la Transición, especialmente amparados en este nuevo cambio de la política cultural. Además, fuera de España la tendencia del heavy metal también había dado un giro, encontrando nuevos referentes y entrando en una fase de diversificación que modificaría sus parámetros.

1985 supuso un punto de inflexión importante para el heavy metal español: aumenta su producción musical, pero al mismo tiempo surgen nuevas formaciones que mostrarán la ampliación del crisol estilístico, erigiéndose en pioneras de subestilos importados de Estados Unidos, como el hard rock o el speed metal. Se trata de una reacción especular y prácticamente coetánea a lo que estaba ocurriendo en la escena anglosajona. Por otra parte, hay un repunte del rock urbano, que se desmarca de la evolución del heavy metal; y el efecto de reacción frente a la Dictadura ya está muy diluido en el tiempo, dejándose notar tanto en las letras como en la propia música y en la actitud de las bandas, mucho más preocupadas ahora por la estética y la apariencia. Hay un descenso acusado del apoyo de las instituciones y de los medios, que lleva a la disolución de grupos, de sellos (como Chapa) y, en general, a la pérdida de gran parte de la infraestructura creada en torno al género.

La nueva tendencia llegada desde el mercado norteamericano fija unas nuevas directrices musicales, pero también implica un aumento de la comercialidad y la teatralidad, en las que las grandes compañías vieron la oportunidad de reinventar su

catálogo, intentando acercar el heavy metal al *mainstream*. Es el comienzo de la fase de diversificación para el heavy metal español, que lo enriquecerá, pero también acabará con gran parte de su idiosincrasia.

CAPÍTULO 3

CARACTERÍSTICAS MUSICALES

Acometer el análisis musical del heavy metal lleva aparejados una serie de factores que hay que tener en cuenta si no se quiere incurrir en un error de procedimiento. El primero, y más importante, supone plantearse la pregunta que suele hacerse todo aquel que pretende acercarse al género desde un punto de vista externo: “¿qué es el heavy metal?” A priori parece una cuestión sencilla, pues toda manifestación musical tiene unas características exclusivas que la definen de uno u otro modo. Sin embargo, cuando trasciende a los parámetros musicales y aborda, como en este caso, un fenómeno cultural, la pregunta alcanza una nueva dimensión, y su respuesta requiere de un estudio algo más complejo del objeto a tratar. No en vano, ha dado lugar a largos debates dentro y fuera del ámbito de la musicología, y el resultado siempre ha sido el mismo: no hay una definición concreta y categórica de heavy metal que permita analizarlo de un modo estable, con la total seguridad de no estar traspasando unos límites musicales y culturales que siempre aparecen muy confusos.

Cuando el acercamiento al heavy metal proviene de disciplinas ajenas al ámbito de la musicología (especialmente aquellas que están relacionadas con los medios de comunicación o la industria del entretenimiento) hay que añadir, además, otro problema subyacente: la alienación del estilo. Efectivamente, el tratamiento que se da al heavy metal desde ámbitos como el del periodismo o el marketing es, en una gran mayoría de los casos, de muy poco rigor. Como agentes indispensables de la industria del ocio y del *mainstream*, su acercamiento no busca reflejar o destacar los elementos, valores y significados propios del mismo, sino una normalización que permita incluir el género dentro de una corriente principal cuyos parámetros ya vienen establecidos por una mayoría dominante. De este modo, sus símbolos y significados se muestran desvirtuados, y sus ya de por sí borrosas márgenes se amplían en ocasiones hasta el imposible, falseando su imagen y ofreciendo al consumidor un producto comercial que en poco o nada se parece a su faceta original.

El concepto de *autenticidad*, tan arraigado a la par que primordial en la cultura del heavy metal, queda destruido por los medios de comunicación y por la propia industria, que al mismo tiempo intenta hacerlo suyo para, dentro de esa normalización, poder ofrecer otra serie de productos totalmente distintos camuflados con una *autenticidad* que no les corresponde. De esta forma aparecen, por una parte, grupos, cantantes o intérpretes englobados en simples corrientes musicales, vacías de cualquier otro tipo de contenido o pretensión, que muestran una serie de elementos con los que intentan parecer algo más que meros productos de entretenimiento; esto es, haciendo suya una simbología expropiada y cuyo significado queda, por tanto, totalmente desvirtuado. Y por otra parte, una serie de grupos o intérpretes que son presentados como artistas de heavy metal por sus compañías discográficas, a los que, con el fin de mostrarles como productos *auténticos*, se ha intentando insuflar dicha simbología y carga significativa, pero cuya realidad dista muy poco del caso anterior, esto es, productos comerciales a los que se ha dotado de una serie de elementos ajenos a su idiosincrasia. En ambos se está produciendo, pues, una alienación de los símbolos y significados propios del heavy metal, en aras de una mercantilización y comercialización estándar que permita a la industria ampliar y controlar el mercado.

Por esta razón, y por el enorme poder que hoy en día los medios de comunicación tienen sobre el contexto socio-cultural, hay que tener un cuidado extremo al utilizar

fuentes cuyo origen real sea la industria del *mainstream*, ya que en su mayoría ofrecen datos cuya veracidad puede quedar en entredicho, sesgados y filtrados para satisfacer sus propios intereses. Esa imagen que ofrecen del heavy metal no viene sino a crear aún más confusión acerca de lo que debe ser el heavy metal en su concepto original, interfiriendo y dificultando un posible acercamiento más serio, riguroso y profesional por parte de un investigador cualificado, bien sea a través de la musicología, de la sociología o de cualquier disciplina con una base científica.

En el ámbito de la musicología, los estudios existentes sobre heavy metal son aún muy escasos si se comparan con los realizados acerca de otros estilos o movimientos culturales. De hecho, son aún menos los que dedican el grueso de sus páginas a un análisis musical serio y riguroso que permita profundizar en el tema o llegar a una conclusión acerca de sus características. Ello puede ser consecuencia de la relativa juventud del género; de la inmadurez de la musicología popular, que no termina de definir correctamente su campo de estudio, siempre en continua competencia con la etnomusicología; o puede, sin embargo, arrojar un dato importante que ayude a comprender mejor la idiosincrasia del heavy metal: que efectivamente no se trate simplemente de un estilo musical, tal y como se viene defendiendo en estas páginas, sino un movimiento cultural mucho más amplio, cuya dimensión musical tan sólo sea la expresión más característica del mismo.

En este sentido, conviene recordar que los diversos acercamientos al tema como manifestación exclusivamente musical acaban siendo un fracaso, quedándose en ensayos superficiales vacíos de contenido real. Por otro lado, es destacable que cualquier estudio musicológico sobre el heavy metal fije gran atención en su vertiente socio-cultural, tanto si dedica posteriormente algún apartado o capítulo a comentar su vertiente musical como si no. La práctica totalidad de ellos otorgan una importancia capital a su significación social, a su simbología específica y a su relación con la teoría marxista de la lucha de clases, para posteriormente extrapolar estos factores a su representación musical (en el caso de tratar esta faceta), algo que ciertamente ocurre. No obstante, también se incurriría en un error si se pretende justificar el heavy metal únicamente desde su aspecto social, puesto que se estarían dejando de lado toda una serie de influencias musicales, culturales y estéticas alejadas de la noción de “clase”.

Otro de los errores habituales en el acercamiento de la musicología al ámbito del análisis musical del heavy metal tiene su origen en una idea de base: el concepto de “rock”. Aunque la musicología popular se ha esforzado en los últimos tiempos en acercarse al estudio de la denominada *música popular urbana*, no es menos cierto que lo ha hecho con poco cuidado, tratando en muchos casos de igual manera los diversos estilos que la conforman. Esto es especialmente recurrente al enfrentarse a algunos tan diferentes como el pop y el rock, a menudo confundidos o mezclados en una misma categoría. El problema radica en una desactualización, o mejor dicho, en una *no actualización* del concepto de “rock” desde sus orígenes en la década de los cincuenta. Los estudios de musicólogos como Simon Frith, por ejemplo, considerado uno de los pioneros de la musicología popular moderna, y fuente ineludible para los trabajos de muchos otros investigadores, reflejan este inconveniente. Simon Frith asentó las bases para el estudio de la música popular urbana⁵⁹¹, revisando conceptos inéditos en el entorno de la musicología, como la industria musical en todas sus facetas, desde el

⁵⁹¹ Ver Frith, Simon. *The sociology of Rock*. Londres: Constable and Company, Limited, 1978.

aspecto meramente musical hasta el comercial, pasando por los procesos de creación, producción, grabación, difusión, etc. Y cada una de ellas con sus términos correspondientes, muchos de los cuales tienen que ver más con la tecnología industrial que con la música en sí. Realmente algo necesario, que venía a completar los planteamientos de la musicología tradicional en el tratamiento riguroso de las nuevas manifestaciones musicales. En una época en la que la tecnología se ha desarrollado vertiginosamente, la musicología ha sabido adaptarse, en cierto modo, a este avance, olvidándose, sin embargo, de actualizar el propio objeto de estudio, y conduciendo, por tanto, a equívocos que no vienen sino a entorpecer y enturbiar la visión correcta de dicho objeto. Si el concepto de “rock” no queda perfectamente definido, en ningún caso se podrá definir correctamente alguna de sus respectivas ramificaciones, y las fronteras de las mismas quedarán aún más confusas, dificultando sobremanera su análisis musical.

Una vez planteadas estas cuestiones, cabe hacerse otra pregunta: si desde el punto de vista de la industria no se puede dar una definición mínimamente correcta de heavy metal, desde el punto de vista de la musicología no se es capaz de determinar una definición basada en los estudios realizados hasta la fecha, y desde dentro de la propia cultura del heavy metal tampoco se alcanza a dar una definición concreta ¿cómo es posible que los músicos y seguidores de este tipo de música sí sepan reconocer los límites del género? ¿Cómo es posible que dos grupos totalmente dispares en cuanto a sonoridad musical puedan englobarse dentro del heavy metal, y que sin embargo de dos grupos aparentemente similares uno sea aceptado y otro no?

La respuesta pasa, evidentemente, por factores que escapan al entendimiento del que es ajeno a dicha cultura, aunque una manera de acercarse a ello será el estudio de las diferentes escenas que la componen. Y si el heavy metal es reconocido universalmente como un estilo musical, habrá que empezar estableciendo una serie de características musicales que determinen una escena concreta. En este caso, se verá que la escena española de la primera mitad de la década de los años ochenta presenta unas características propias que la distinguen claramente, en algunos aspectos, de la corriente general que se desarrollaba en Europa, confiriéndole una identidad particular muy marcada.

3.1 Muestra de análisis y metodología

Para un correcto análisis musical del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta, se ha delimitado el objeto de estudio escogiendo una muestra específica lo suficientemente amplia y característica que permitiera centrar la investigación en ella, y extrapolar los resultados al global del género en esta misma época. No obstante, tampoco podía resultar excesivamente amplia, pues en ese caso el manejo de datos hubiera resultado demasiado complejo, y al mismo tiempo las conclusiones finales podrían haber quedado falseadas.

¿Qué criterios se han seguido entonces para la selección de la muestra?

En primer lugar, la producción discográfica⁵⁹²: por una parte, se han descartado todos aquellos grupos musicales que no llegaron a tener una producción discográfica editada. Aunque puede parecer una afirmación sencilla y lógica, conviene recordar que hasta el año 1985 en España los medios económicos y técnicos para grabar, producir y editar discos eran bastante precarios, de modo que un buen número de artistas que no pudieron acceder a ellos optaron por autoproducirse sus propias obras de manera amateur, mediante maquetas que posteriormente eran distribuidas en sus conciertos, bares, locales de ensayo o entre el público afín a la banda. La calidad de estas grabaciones era, por norma general, muy baja, y su repercusión en el mercado prácticamente nula. No obstante, algunas de ellas se convirtieron en objetos de culto, y ayudaron a sus autores a conseguir cierto estatus dentro del panorama musical, e incluso a mantener vivo su recuerdo hasta nuestros días, otorgándoles tantos años después la categoría de *leyendas* del heavy metal patrio. Por otra parte, en el caso de los grupos que editaron de forma oficial singles, maxi-singles o algún Ep, sólo se han tenido en cuenta los que llegaron a lanzar aquellos que antes o después también editaron al menos un Lp completo. Se ha considerado que un solo tema, o tres o cuatro, no son suficientes como para poder definir las características que dan lugar a un estilo concreto, pudiendo falsear los resultados finales. Por lo tanto, el primer criterio de selección ha pasado por observar la producción discográfica oficial de los grupos de heavy metal activos durante esta época, con especial atención al volumen de la misma. Además, para el caso de las bandas cuya carrera se extendió más allá de 1985, únicamente se han valorado los discos publicados hasta ese mismo año. Una puntualización que debe ser reseñada es el tratamiento que se ha dado al propio año 1985, quedando sin computar para el análisis los casos cuya carrera discográfica comenzó entonces. Sin embargo, sí han sido contabilizados los lanzamientos de esta fecha pertenecientes a formaciones con discos editados anteriormente, o los pertenecientes a aquellas con un único Lp.

En segundo lugar, una vez determinados los grupos cuya producción discográfica entra dentro de los parámetros necesarios, se han escogido una serie de artistas considerados como representativos del género. Esta selección se ha hecho en base a tres criterios diferentes: el personal, el de una muestra de población perteneciente a la escena *heavy*, y el de una segunda muestra ajena a la misma. El hecho de manejar diferentes puntos de vista responde a la necesidad de conseguir una muestra de análisis lo más realista posible, si bien es cierto que se han valorado las tres opciones de manera ponderada (otorgando un porcentaje más discreto al conjunto formado por el público general). Así, una perspectiva externa aporta una valiosa información acerca de la apreciación que se tiene del heavy metal español y sus principales estandartes, pero es su propio público el que posee mayor conocimiento y capacidad para establecerlos, debiendo tener más peso en la decisión final.

Por otro lado, ambas muestras de población han sido definidas siguiendo una doble pauta de concreción y aleatoriedad. En un primer paso se han elegido veinte personas conocidas, tanto seguidores del género como no seguidores, cuyas respuestas se han podido clasificar con rapidez debido a un factor de fiabilidad. Al mismo tiempo,

⁵⁹² En estudio, excluyendo los álbumes en directo. No obstante, éstos pueden aportar información muy valiosa acerca de la popularidad del grupo, de su repertorio habitual, de su sonido, de su estética, y de muchos otros parámetros, de manera que deben ser tenidos en cuenta como fuente imprescindible de información, pero no en este caso para determinar un repertorio “tipo” como objeto de estudio a analizar musicalmente.

en un segundo proceso se ha optado por la designación aleatoria y voluntaria para participar en el estudio, que ha obligado a realizar una breve labor de investigación para descartar respuestas que ofrecieran dudas acerca de su seriedad.

El método para la obtención de conclusiones se ha sustentado, en cualquier caso, sobre dos herramientas principales: la entrevista, presencial (aplicada a las dos fracciones) o a través de correo electrónico (únicamente a los componentes de la primera); y la encuesta, aprovechando las nuevas tecnologías y la fuerza de las redes sociales (realizada sobre un conjunto aleatorio de ciento veinte personas), si bien en este último caso hay que puntualizar ciertos detalles.

El uso de las redes sociales facilita una gran cantidad de datos simultánea pero muy heterogénea en cuanto a procedencia de los mismos. Debido a la naturaleza de la composición de las muestras, pertenecen tanto a gente afín al heavy metal como externa, lo que lleva a un proceso de clasificación de cada una de las respuestas para no obtener datos falseados. Además, no todos los encuestados han contestado a todas las cuestiones que se les han planteado, lo cual arroja un dato real de haber tenido un subconjunto activo diferente para cada una de ellas. Considerando estas observaciones, se ha preferido un modelo de preguntas que sólo diera lugar a respuestas personales muy concretas y sin interacción entre los participantes, a modo de votos (aunque dando la posibilidad de añadir individualmente sus propias opciones y que los demás también pudieran escogerlas), y no a debates innecesarios.

El primer dato importante obtenido tras cruzar y cotejar toda la información, ha sido el de comprobar cuán confusas están las fronteras de lo que se conoce como heavy metal. Así por ejemplo, a la pregunta acerca de cuáles son los grupos que se consideran más representativos del estilo en la primera mitad de la década de los años ochenta, la práctica totalidad de los participantes que se consideran externos al mismo han votado, entre los elegidos en primer lugar, a Leño y Barricada, considerados sin embargo por el público *heavy* como paradigmas del denominado *rock urbano* (si bien es cierto que especialmente al primero se le considera como una influencia básica para los grupos de heavy metal nacional).

Otra conclusión importante obtenida directamente de estas encuestas tiene que ver con el asunto que se ha planteado acerca de la dificultad de encontrar una definición válida de heavy metal. Observando los datos, se puede confirmar la idea de que el heavy metal es un género muy heterogéneo: no se trata tanto de un estilo general perfectamente definido, como de una amalgama de estilos particulares, cada uno con sus peculiaridades. Y esas peculiaridades tienen orígenes muy diversos, desde la propia formación musical de los intérpretes y compositores hasta sus respectivas influencias, o la procedencia geográfica de los mismos, por poner algunos ejemplos. Esta heterogeneidad estilística es precisamente una característica primordial que no se debe pasar por alto, puesto que permite acercarse a su análisis de una manera correcta, y diferencia el heavy metal de muchos otros géneros englobados dentro de la música popular.

Dicho todo esto, las obras que constituyen la muestra y serán analizadas están contenidas en el repertorio perteneciente a los siguientes grupos y discos:

1. Barón Rojo
 - *Larga vida al Rock and Roll* (Chapa Discos. Lp, HS-35044. 1981).
 - *Volumen Brutal* (Chapa Discos. Lp, HS-35053. 1982).
 - *Metalmorfosis* (Chapa Discos. Lp, HS-35062. 1983).⁵⁹³
 - *En un lugar de la marcha* (Chapa Discos. Lp, ZL-665. 1985).
2. Obús
 - *Prepárate* (Chapa Discos. Lp, HS-35052. 1981).
 - *Poderoso como el trueno* (Chapa Discos. Lp, HS-35058. 1982).
 - *El que más* (Chapa Discos. Lp, ZL-601. 1984).
 - *Pega con fuerza* (Chapa Discos. Lp, ZL-635. 1985).
3. Ñu
 - *Cuentos de ayer y de hoy* (Chapa Discos. Lp, HS-35007. 1978).
 - *A golpe de látigo* (Chapa Discos. Lp, HS-35027. 1980).
 - *Fuego* (Chapa Discos. Lp, HS-35063. 1983).
 - *Acorralado por ti* (Chapa Discos. Lp, ZL-609. 1984).
4. Panzer
 - *Al pie del cañón* (Chapa Discos. Lp, HS-35056. 1982).
 - *Sálvese quien pueda* (Chapa Discos. Lp, HS-35064. 1983).
 - *Toca madera* (Chapa Discos. Lp, ZL-624. 1985).
5. Medina Azahara
 - *Medina Azahara* (CBS. Lp, S 84014. 1979).
 - *La esquina del viento* (CBS. Lp, S 84948. 1980).
 - *Andalucía* (CBS. Lp, 32385. 1982).
6. Ángeles del Infierno
 - *Pacto con el diablo* (WEA. Lp, LWI-6266. 1984).
 - *Diabolicca* (WEA. Lp, 24 0659-1. 1985).
7. Banzai
 - *Banzai* (Hispanavox. Lp, 190 040. 1983).
 - *Duro y potente* (WEA. Lp, 24 0397-1. 1984).
8. Evo
 - *Animal de ciudad* (EMI. Lp, 062-1219431. 1983).
 - *Duración de lo eterno* (EMI. Lp, 062-1220581. 1985).
9. Santa
 - *Reencarnación* (Chapa Discos. Lp, ZL-614. 1984).
 - *No hay piedad para los condenados* (Chapa Discos. Lp, ZL-634. 1985).
10. Rosa Negra
 - *Rosa negra* (Epic. Lp, 26339. 1984).
 - *El beso de Judas* (Epic. Lp, EPC 26894. 1985).

⁵⁹³ Además, Barón Rojo. *Invulnerable / Herencia letal*. Chapa Discos. RS-33084. 1983 (single de regalo incluido por la compañía en las primeras veinte mil copias de *Metalmorfosis*).

11. Sobredosis
 - *Caliente como un volcán* (Chapa Discos. Lp, HS-35066. 1984).
 - *Sangre joven* (Chapa Discos. Lp, ZL-631. 1985).
12. Tigres
 - *Listos para el asalto* (RCA. Lp, PL-35446. 1984).
13. Goliath
 - *Goliath* (Chapa Discos. Lp, ZL-626. 1984).
14. Bella Bestia
 - *Bella bestia* (Feroz. Lp, 1984).
15. Mazo
 - *Mazo* (Mercury. Lp, 63 01 057. 1982).
16. Tritón
 - *Tritón* (Chapa Discos. Lp, ZL-633. 1985).

En definitiva, una muestra de dieciséis grupos distintos, con un total de trescientas trece canciones (después de desestimar algunas que únicamente hacían las veces de interludio instrumental, no siendo consideradas en absoluto representativas del género, así como las versiones realizadas de las obras de otros grupos, descartadas por no contribuir a la creación efectiva de una producción propia).

El análisis musical ha tratado de ser lo más minucioso y exhaustivo posible, de modo que permitiera encontrar una serie de características claras que ayudaran a definir, o al menos a acercarse de una forma más objetiva, al heavy metal hecho en España en esta primera etapa de su andadura. Con ese propósito se ha realizado un trabajo de campo totalmente empírico, mediante la escucha y *desmontaje* paso por paso de todas las obras seleccionadas: se han reducido las líneas vocales e instrumentales hasta su escritura básica, libre de efectos y ornamentos, analizándolas por separado en un primer momento para después proceder de nuevo a ensamblarlas, y observando a su vez las interacciones que establecen hasta llegar al conjunto global. Así mismo, se han diseccionado individualmente los temas para hallar sus unidades estructurales básicas y las relaciones que mantienen entre ellas, con el fin de poder reconstruir una estructura “tipo” para cada uno de los grupos estudiados, así como para el conjunto de toda la muestra.

El primer paso, sin embargo, antes incluso de fijar unos objetivos para el análisis, es saber en líneas generales a qué hay que enfrentarse; es decir ¿qué se sabe del heavy metal en cuanto a forma musical? Está claro que cada género, cada estilo, viene acotado de una forma u otra por unos parámetros melódicos y armónicos, pero queda igual de claro que éstos nunca son suficientes para definirlo. Es más, ni siquiera son los más útiles para ello, pasando rápidamente a un segundo plano en el momento de plantearse la cuestión. Por poner un ejemplo muy simple, pero a la vez muy ilustrativo, si se pregunta a alguien cómo definiría musicalmente el punk o el reggae, rara vez recurrirá a sus escalas, acordes, tonalidad, etc., para responder. Sin embargo sí lo hará, con total seguridad, hablando de sonido, de ritmo, o de simplicidad compositiva o estructural. Entonces, ¿qué otros parámetros definen el heavy metal?

Para dar solución a este asunto se han buscado unos supuestos que guíen el camino que debe seguir el análisis. De esta manera, su confirmación o negación

complementará el resultado final y arrojará luz suficiente acerca de los demás parámetros a examinar. Para plantearlos, y tratar de que se ajusten lo máximo posible al objetivo concreto del análisis, se ha recurrido de nuevo a las encuestas, a través de la siguiente pregunta: ¿cuáles crees que son las principales características musicales del heavy metal español de la primera mitad de la década de los 80? Las respuestas más repetidas han sido las siguientes:

- Registro vocal alto
- Empleo del *falsete*
- Crescendos vocales
- Distorsión de guitarra moderada
- Distorsión de guitarra fuerte
- Batería contundente
- Empleo de redobles frecuentes y doble bombo
- Tempo moderado
- Tempo rápido
- Empleo de escalas pentatónicas y de blues
- Virtuosismo
- Estilo modal

Como se puede observar fácilmente, la mayoría se está refiriendo al *timbre* como una cualidad a tener en consideración: desde el timbre vocal, agudo o empleando la técnica del falsete, hasta el timbre de la guitarra, distorsionado en grado medio/alto, pasando por el de la batería, contundente y apoyado en recursos como el redoble o el doble bombo. También al *tempo* y *ritmo*, con el empleo de un tempo moderado/rápido; y a la *intensidad*, *volumen* y *potencia*: mediante los crescendos vocales, pero también a través de la contundencia de la batería o de la distorsión de las guitarras, por ejemplo. Dos de las respuestas citan además la *técnica instrumental* (empleo de escalas pentatónicas y de blues, y virtuosismo. El falsete vocal también podría incluirse en esta categoría). Y sólo una se refiere a la *armonía o melodía* (en cuanto al heavy metal como un estilo modal, bien armónica o melódicamente -o ambas-).

De todo ello se desprende rápidamente el dato general que se está buscando: el heavy metal necesita de unas cualidades sonoras (timbre, volumen, potencia), además de unos procedimientos compositivos (armonía, melodía, tempo, ritmo, técnica) para poder definir su estilo. Todo ello pueden ser analizado por separado, aunque posteriormente se establecen una serie de interrelaciones necesarias que también deben ser consideradas.

De las respuestas también se obtienen matices de apreciación: por ejemplo, los que se consideran no seguidores del género lo perciben con una distorsión fuerte de guitarras y un tempo rápido, mientras que los que sí se consideran seguidores lo hacen

con una distorsión media y un tempo más bien moderado⁵⁹⁴. No obstante, las cualidades que se resaltan en ambos casos siguen perteneciendo a las mismas categorías citadas, de modo que no altera el estudio en este sentido.

Resumiendo, de los supuestos anteriormente mencionados se desprende que el heavy metal español podía estar definido, además de por la melodía y la armonía, por los siguientes parámetros:

- Timbre
- Ritmo
- Intensidad, volumen y potencia
- Técnica interpretativa

De este análisis dependerá ahora desmentir o no alguno, todos o ninguno de ellos, pero en cualquier caso ya se ha conseguido marcar una pauta para proceder.

Así pues, teniendo en cuenta todo lo explicado anteriormente, la propuesta de análisis queda fundamentada en el estudio de los siguientes parámetros:

- Cualidades sonoras
 - Intensidad / Volumen / Potencia
 - Timbre
- Procedimientos compositivos
 - Armonía
 - Melodía
 - Ritmo, compás y tempo
- Estructura formal

La técnica se tratará a medida que se vaya analizando del resto de cualidades y procedimientos, pues se trata de algo completamente transversal a ambos.

⁵⁹⁴ Lo que a su vez podría estar aportando un dato comparativo con el resto de estilos musicales (en el primer caso), y con el heavy metal que se hace fuera de España (en el segundo). El tempo moderado vendría a corresponderse aproximadamente con un *allegro maestoso*, entre 120 y 160 bpm.

3.2 Análisis musical I. Cualidades sonoras

3.2.1 Intensidad, volumen y potencia

No es casualidad el hecho de empezar haciendo referencia a la intensidad, el volumen y la potencia: es conveniente tratarlas antes que el resto, pues de ellas dependen algunas de las cualidades que se comentarán posteriormente. Además, es necesario comenzar a despejar desde ya mismo conceptos clave que permitan una mejor comprensión del análisis a medida que se vaya avanzando sobre él.

Cuando se piensa en heavy metal, habitualmente una de las primeras imágenes que viene a la cabeza es la de un concierto con una banda en el escenario, y una multitud exaltada delante del mismo gritando y con el puño en alto. Dejando a un lado la estética visual con la que se imagina cada uno la escena, y sin entrar a valorar otro tipo de aspectos como el que se ajuste más o menos a la realidad, o la parte *mítica* que contenga, lo que sí se puede afirmar es que esa imagen les transmite a todos una sensación de energía, de potencia, de volumen. Y tanto dará si se es seguidor del género como si no. Esto es así porque tanto la experiencia para unos, como el *mito* creado por la industria y los medios de comunicación para los otros, han contribuido definitivamente a la creación de esa idea.

Efectivamente, una de las primeras cuestiones que hay que despejar es que el heavy metal no es un género con un fin comercial, mercantilista, cuyo principal objetivo sea el de editar discos, sino que está completamente dedicado a la búsqueda de la experiencia en vivo, a la interacción directa con el público. No se quiere insinuar con ello que pretenda mantenerse al margen de la industria discográfica, pero sí que es un ítem totalmente secundario. Como ya se ha visto, necesita transmitir un mensaje muy alejado de los cánones del *mainstream*; un mensaje que, por sus características, no puede ser bien reflejado en un soporte material, y necesita de un entorno propicio para su propagación. Si bien esto no es único para el heavy metal (aunque por diferentes motivos, también comparten esta circunstancia estilos como el punk, o algunos de los correspondientes a las denominadas culturas subversivas), son precisamente esas características las que demandan que su consumo, su recepción física, se produzca de una manera determinada, y el volumen juega un papel protagonista en ella.

No es la condición física del volumen, sin embargo, la que se persigue para escuchar heavy metal, sino la intensidad con la que el mensaje llega a los oídos del receptor. No se necesita un volumen, físicamente hablando, excesivo, sino que la sensación de intensidad sea alta; o lo que es lo mismo, que el mensaje sea comunicado por el emisor con la intensidad necesaria que el propio mensaje exige, y el receptor demanda.

Robert Walser define claramente esta relación entre volumen e intensidad: “La naturaleza del ‘metal’ y las necesidades y placeres que aporta, demanda que siempre sea escuchado alto. Incluso cuando se oye desde la distancia, o suavemente cantado por uno mismo, el ‘metal’ es imaginado como intenso, así que el volumen es un factor importante para la ‘pesadez’ del heavy metal”⁵⁹⁵. No obstante, de todo ello también se

⁵⁹⁵ Walser, Robert. *Runnin' with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. p. 45.

desprende que además de la intensidad que aporte, si las circunstancias lo permiten debe ser escuchado a un volumen alto para obtener el entorno perfecto para su audición.

Esta condición de volumen e intensidad combinadas se traduce en el concepto de *potencia* o *energía*, clave para referirse al sonido del heavy metal:

La intensidad sirve para abrumar, para arrastrar al oyente dentro del sonido, prestándole después la sensación de potencia que éste proporciona. [...] El tipo de potencia que brinda la intensidad es una inyección de vitalidad juvenil, para aguantar la embestida del sonido y expandir la energía propia para responder a ella con un derroche personal físico y emocional.⁵⁹⁶

Se puede concluir, por lo tanto, que la potencia se convierte en una de las principales características del género, dotándole de una primera definición como “el más poderoso sónicamente de los discursos musicales”.⁵⁹⁷

Además, también lo diferencia de otros estilos, ayudando a definir el suyo propio tal y como se ha venido demostrando en los sucesivos estudios que se han realizado sobre la materia:

Estilos como el “disco”, el “house” y la “salsa” dan prioridad al ritmo, [...] es el elemento lírico como expresión poética o como llamada a las armas el que es más significativo para el folk y el folk-rock. Para el pop como estilo musical y para los jingles publicitarios, la melodía es lo que cuenta. Para el heavy metal, el sonido como tal -su timbre, su volumen y cómo se siente- es lo que lo define como potencia, dándole un significado inherente.⁵⁹⁸

Volviendo de nuevo a la imagen del concierto, se comprenderá ahora que la escena está justificada en aras de lo que se acaba de explicar. Esa sensación de intensidad, apoyada por los altos niveles de volumen, es capaz de modificar el espacio físico y temporal del oyente, de sumergirle en una burbuja que lo aisle de la realidad mientras dure la experiencia, produciendo un efecto de catarsis, y una comunión con la música, con su mensaje y con el propio emisor. Walser se refiere a ello al afirmar que

la intensidad está mediando entre la potencia desprendida por la música y la experiencia de potencia del oyente. El volumen intenso elimina los límites entre uno mismo y tales representaciones; la música es sentida tanto dentro como fuera, el cuerpo es impactado directamente, y la subjetividad responde a la energización del cuerpo más que al revés.⁵⁹⁹

En otras palabras, primero se produce una reacción física sobre el receptor que desencadena el proceso, y es la mente la que se encarga de completarlo. Así, “la música

⁵⁹⁶ Weinstein, Deena. *Heavy metal. The music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 1991 (Rev. Ed. 2000). p. 23.

⁵⁹⁷ Duncan, Robert. *The Noise: Notes from a Rock 'n' Roll Era*. New York: Ticknor and Fields, 1984. p. 47

⁵⁹⁸ Weinstein, Deena. *Op. Cit.* p. 27.

⁵⁹⁹ Walser, Robert. *Op. Cit.* p. 45.

puede sentirse, no sólo metafóricamente, sino de forma literal, particularmente en el pecho del oyente”.⁶⁰⁰

Esta condición universal del heavy metal es totalmente aplicable al género en España, no existiendo diferencia alguna con la vertiente anglosajona. El concepto de potencia, de energía, así como los de intensidad y volumen, forman parte de su idiosincrasia, resultando un pilar básico para poder entenderlo más allá de las diferentes escenas locales. Se podría decir que es la primera enmienda de una ideología global.

Ahora bien, esa potencia, esa combinación de volumen e intensidad, no surge de la nada. Debe apoyarse en una serie de elementos musicales que la sostengan, y que al mismo tiempo doten al heavy metal de un sonido característico. En el siguiente apartado se tratarán los elementos que conforman ese *timbre*, y que como se podrá comprobar están en muy estrecha relación con la potencia.

3.2.2 Timbre

En la imagen mental del concierto se había recreado una escena a la cual ya se le ha añadido una característica: la potencia. Esa imagen ya no es una simple fotografía, sino que desprende una intensidad y un volumen que retratan en un primer momento una de las cualidades inherentes al heavy metal. Ya se sabe *cuánto* suena, de modo que el siguiente paso será tratar de imaginarse *cómo* suena.

Y no hay una representación sonora más nítida cuando se piensa en heavy metal que la de una guitarra eléctrica. Pero una guitarra eléctrica con un sonido muy particular, un sonido distorsionado, no limpio; un sonido que transmite a su vez sensación de potencia. Este es sólo un ejemplo que viene a ilustrar de manera muy clara cómo una serie de particularidades hacen que el *timbre* y la *potencia* se encuentren más unidos que en cualquier otro estilo musical; unas particularidades que habrá que hallar y desglosar para ver cómo se generan y cómo afectan al sonido global.

Aunque es evidente que no sólo la guitarra define el timbre del heavy metal, su peso interpretativo en el conjunto de instrumentos que lo conforman hace que la atención se fije primero en ella para recrear la imagen ideal de un grupo sobre el escenario. Si se estableciera una jerarquía instrumental, sin duda ocuparía el lugar preferente, puesto que además de timbre aquí adquiere un protagonismo melódico y plástico inusual en el mundo de la música popular, tiene un peso importante en la estructura armónica, y aporta toda una serie de técnicas sobre las que se sustenta la composición, y que no deben (ni pueden, como se verá) ser obviados en todo análisis que pretenda ser serio. Tanta es su importancia que ha trascendido a su condición de instrumento musical para alcanzar el estatus de *icono* o de *mito* para todos los músicos y seguidores del género.

El primer concepto que aporta la guitarra en relación con el timbre y la potencia, y que resulta clave para entender la sonoridad del heavy metal, es la *distorsión*. Lo que a priori no pasaba de ser un *ruido* producido por la saturación del sonido en los aparatos reproductores, y que era sinónimo de algún tipo de avería que había que solucionar, pasó durante la década de los sesenta a ser contemplado como una nueva posibilidad sonora del instrumento, “a ser percibido en términos de energía más que como un fallo,

⁶⁰⁰ Weinstein, Deena. *Op. Cit.* p. 25.

transgresión intencional más que una sobrecarga accidental; como música más que como ruido⁶⁰¹. El paulatino desarrollo de la tecnología en el mundo de la música, y su aplicación en términos de amplificación del sonido, propiciaron su progresiva exploración e incorporación por parte de los guitarristas de rock, que vieron en ella una nueva herramienta de expresión. Más aún si cabe cuando descubrieron uno de sus principales efectos secundarios, y que se tornaría en otro de los elementos expresivos imprescindibles para el rock: el *sustain*⁶⁰². Además, entre todos los adelantos que se fabricaron para controlar la distorsión, hubo uno que se convertiría en una extensión misma del instrumento: el pedal de *fuzztone*⁶⁰³, que dotaría de un timbre muy característico, con una distorsión moderada, a todos los grupos englobados en el *underground*.⁶⁰⁴

El heavy metal daría un nuevo giro al uso de la distorsión, aumentándola y empleándola con una significación diferente; haciendo de ella un elemento que, si bien era un recurso musical, también iba a ser mostrada como elemento diferenciador a la vez que de transgresión. Como reflejo de una actitud.

De la conjunción de *distorsión* y *sustain* surge uno de los pilares de la armonía del rock y del heavy metal, que juega también un papel fundamental para generar la *potencia* inherente a éste: los *power chords*.

Literalmente traducido como *acordes de poder* o *acordes de energía*, están formados por una nota fundamental, su quinta (o su cuarta en ocasiones puntuales) y su octava. Aunque existe cierta controversia acerca de si realmente se trata de acordes o de notas simultáneas⁶⁰⁵, hay que evitar entrar en un debate por ahora innecesario, y para no crear confusión se seguirá empleando el término anglosajón para referirse a ellos.

No obstante, en lo concerniente a los *power chords* no basta, aún así, con estos tres sonidos: necesitan reunir una serie de condiciones para que puedan darse. La superposición de la nota fundamental con su quinta y su octava no puede considerarse otra cosa que un intervalo simultáneo, haciéndose necesarias para su existencia la distorsión y la frecuencia. De esta manera, se podría dar una definición de *power chord*

⁶⁰¹ Walser, Robert. *Op. Cit.* p. 45.

⁶⁰² El *sustain* está producido por una compresión de la señal de la guitarra, y por el posterior efecto de feedback del amplificador, que permite mantener una nota de manera indefinida en el tiempo. A mayor nivel de distorsión, mayor efecto de feedback, y por lo tanto mayor *sustain*. Era el nacimiento de la guitarra de rock moderna.

⁶⁰³ Más conocido popularmente como pedal de *fuzz*.

⁶⁰⁴ Aunque ya los Beatles lo utilizaban a mediados de los sesenta, el gran impulsor del pedal de fuzz fue Jimi Hendrix, que explotó sus posibilidades hasta el máximo. No se puede concebir el sonido *fuzz* sin Hendrix.

⁶⁰⁵ La controversia viene por la propia definición de acorde, toda vez que en algunas fuentes se habla de un mínimo de tres *notas* diferentes como requisito indispensable para ser considerado como tal, mientras que en otras únicamente se hace mención a la necesidad de tres (o más) *sonidos* distintos.

como un intervalo simultáneo y distorsionado de quinta y octava interpretado en las cuerdas más graves de la guitarra.⁶⁰⁶

Es el papel que juegan aquí la distorsión, la frecuencia y el *sustain* el que relaciona el timbre con la potencia: cuanto mayor sea la distorsión, más intensos sonarán, gracias a una mejor percepción de todos los armónicos que se producen de forma natural, lo que combinado con el volumen aumentará su potencia. Por otra parte, cuanto más baja sea la frecuencia, cuanto más graves sean las notas que los componen, más audibles resultarán los armónicos y más potente sonará el conjunto final combinándose con el efecto de lo anterior, siendo el armónico más intenso de todos el que se produce a una frecuencia resultante de la diferencia de las de las dos notas que conforman el *power chord*⁶⁰⁷. El añadido del *sustain* provoca un efecto que Robert Walser compara de manera muy acertada con el que producen los tubos de los órganos de iglesia “para exhibir y promulgar un poder aplastante (normalmente, en este contexto, para mayor gloria de Dios)”.⁶⁰⁸

Aunque los *power chords* no son una exclusiva del heavy metal, sí será en éste donde más se utilicen y donde mejor se aprecie su uso. Los grandes niveles de distorsión, potencia y *sustain* del género facilitan ese efecto poderoso que tanto se busca para transmitir el mensaje. Como se verá más adelante, su armonía está prácticamente basada en ellos, haciendo las veces de cimientos de su música, y sobre los mismos se irá edificando todo lo demás.

Después de lo que se acaba de analizar, no resulta extraña la atención enfermiza que los músicos de heavy metal prestan a las cualidades tímbricas de los instrumentos. Y más especialmente los guitarristas, que manejan la distorsión, el *sustain* y los *power chords* con los que se fragua el sonido tan particular de cada grupo.

Esto no quiere decir, evidentemente, que el resto de instrumentos no tengan un papel asignado en la construcción de ese sonido propio. Después de la guitarra, hay que destacar el papel que bajo y batería, tanto en conjunto como por separado, desempeñan en el total de la banda.

Aunque a la sombra de las guitarras, el bajo es una pieza esencial en la generación de la potencia característica del heavy metal. Su principal función es, básicamente, la de amplificar la potencia del sonido reforzando los *power chords*. Como se ha visto líneas atrás, los armónicos que éstos producen encuentran su punto más fuerte en la diferencia de frecuencias de las notas que los conforman. El bajo refuerza las frecuencias más graves, de modo que se crea un efecto de amplificación que será una de las principales causas del aplomo, del *heavy*, que da nombre al género⁶⁰⁹. Junto con la batería,

⁶⁰⁶ Cuerdas “al aire”, se entiende. Es decir, la 4ª, 5ª y 6ª.

⁶⁰⁷ Ejemplo: si se tienen A (110 Hz) y E (165 Hz), el armónico más audible y que refuerza el *power chord* será un A (55 Hz). Ver Walser, Robert. *Runnin' with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. p. 43.

⁶⁰⁸ Walser, Robert. *Op. Cit.* p. 43.

⁶⁰⁹ No hay que olvidar, además, las leyes de la acústica por las que se rigen los armónicos, y según las cuales los tres primeros armónicos de un sonido son su octava, otra octava más aguda y una quinta justa. Al combinarse los sonidos de los *power chords* (fundamental, quinta y octava) con el bajo (fundamental)

conforma lo que se conoce como *base rítmica*, sirviendo de apoyo para que guitarras y voz puedan construir las líneas melódicas. Habitualmente es utilizado como un instrumento rítmico, aunque en ocasiones también hace las veces de voz melódica paralela, enriqueciendo las composiciones. Además puede incorporar distorsión, aunque las bajas frecuencias que produce no la hacen necesaria.

La batería es, tal vez por su tamaño y características plásticas y sonoras, el otro instrumento “visible” del heavy metal. Su función principal es la de enfatizar el sonido y crear el ritmo sobre el que se desarrollan los temas musicales. La diferencia más notable entre la batería del heavy metal y la de otros estilos es la importancia concedida al bombo, que al igual que el bajo, refuerza las frecuencias más graves, produciendo un efecto de amplificación. No en vano, es habitual que los kit de batería propios del género incorporen un segundo bombo que apoye al primero, y que posibilite una de sus técnicas exclusivas y más conocidas: el doble bombo, consistente en la ejecución de un golpeo rápido y repetido con ambas piernas por parte del intérprete, produciendo un efecto similar al del sonido de las ametralladoras. Aunque pueda parecer un símil un tanto absurdo, en realidad es la imagen que mejor ilustra la intensidad resultante, y que a la par refuerza uno de los principales significados de su mensaje inherente: la potencia extrema como reflejo de la agresividad, de la ruptura y del enfrentamiento con el sistema. Por su espectacularidad, la técnica del doble bombo ha adquirido una importancia mítica, aunque la realidad es que no se utiliza constantemente. Ni tan siquiera de forma continuada, reservándose para momentos que requieran un especial énfasis de la intensidad. En España es aún menos frecuente que en Europa durante los primeros años de la década de los ochenta, debido sobre todo a las diferencias en el proceso de formación del género, aunque no es, ni mucho menos, inexistente.

La asociación con el bajo para crear la *base rítmica* confiere especial importancia a la amplificación del sonido, especialmente cuando se aplica otra de las técnicas características y más habituales del heavy metal: hacer coincidir los acentos rítmicos con el ataque del bajo. Más aún cuando el acento viene marcado por el tambor base o *goliath*, con un sonido muy parecido al del bombo pero cuyo ataque se produce con el brazo, produciendo un golpeo más seco. La frecuencia de los sonidos del bajo y de los tambores más graves de la batería se unen, y la potencia resultante es mucho mayor. Esta conjunción de esfuerzos es la responsable principal del efecto físico que se mencionaba líneas atrás, similar al de un golpe en el pecho del oyente, y a diferencia de la anterior, su aplicación es no sólo habitual sino más bien continua.

En el código del heavy metal de los años ochenta no hay lugar, salvo excepciones, para otros instrumentos. La más clara es la del teclado, que si bien no entra dentro de las formaciones clásicas de los grupos, sí es utilizado de forma eventual. En España fue incorporado al *line-up* por varias de las bandas más reconocidas, como Banzai, Medina Azahara, Santa o Tritón, pero la norma general, al menos durante la primera mitad de la década, fue la contraria. Otros casos ya no excepcionales, sino más bien puntuales, son los referentes a instrumentos poco o nada asociados al rock en general. El más conocido en España es el de Ñu, con la incorporación de la flauta de modo continuado por parte de su líder y vocalista José Carlos Molina, o del violín durante los primeros años de existencia de la banda. Todos estos instrumentos se utilizan en aras de enriquecer la

y los correspondientes armónicos de todos ellos (fundamental dos veces, doblemente octavada cada una, y sus quintas justas respectivas), la intensidad resultante es ciertamente alta.

melodía, suavizando el carácter de las composiciones, y aportando además un elemento extra para definir el sonido de cada grupo. Es decir, que influyen en el timbre, pero no contribuyen en modo alguno a la amplificación de la potencia (más bien al revés, motivo por el cual son generalmente descartados).

Mención aparte merece el timbre vocal, utilizado como un instrumento más. Precisamente por esta razón se le exige que suene enérgico, poderoso, para no restarle fuerza al conjunto. Aparte de ser el medio a través del cual se incorporan las letras, la voz de los cantantes adquiere una dimensión diferente a la de otros estilos musicales, explotando sus cualidades para enfatizar el mensaje del texto. Lejos de ser entendida como *la voz principal*, tal y como ocurre en géneros como el pop o la canción ligera, en el heavy metal no tiene un trato privilegiado. En cierto modo, se podría decir que el timbre de la voz y de la guitarra se equiparan en importancia, manteniendo así una tensión doble, no entendida como rivalidad sino como una tensión complementaria. Es por este motivo por el que, pese a las letras, se podría entender el heavy metal como un género instrumental.

Para ello, la voz también puede ser procesada natural o artificialmente, mediante la distorsión o el empleo de técnicas que cumplan con este cometido. Buen ejemplo de esto es el uso de notas largas, en muchas ocasiones más agudas que el resto, al final de las frases o de las estrofas. Ese *sustain* similar al de la guitarra sirve, al igual que con ésta, para enfatizar la intensidad y transmitir emoción. Pero cuidado, se está aludiendo a notas agudas al final de frases, y no a gritos o *falsete*, algo que viene siendo normalmente confundido. De hecho, el registro más comúnmente utilizado en las canciones de heavy metal es el habitual de cada cantante, tanto fuera como dentro de España⁶¹⁰. La causa de tal confusión pasa por el empleo de registros agudos, e incluso falsete como norma, por parte de algunos de los pioneros o emblemas del género, como Led Zeppelin, Judas Priest, AC/DC o Accept, por citar varios de los casos más conocidos. En España, los principales valedores de ello fueron Ángeles del Infierno, Bella Bestia e incluso Ñu en sus primeros discos, pero no dejan de ser una minoría. Además, en el caso de los “gritos”, el equívoco viene por una doble causa: por una parte se produce un error derivado de la traducción del inglés, ya que se emplea el vocablo *screaming*⁶¹¹ para referirse a la técnica de utilizar el registro agudo y el falsete, o la de emplear notas agudas sostenidas de final de las frases o estrofas; y por otro lado, los medios de comunicación y la industria del *mainstream* aprovecharon esta mala interpretación, gestionándola a su antojo para desprestigiar el género, inducir al error social e intentar sofocar el mensaje considerado hostil al sistema en tiempos de la Transición y de la recién estrenada democracia.

Especialmente en el caso de la voz, el motivo principal para el empleo de técnicas que sirvan para enfatizar la intensidad no es otro que el de expresar una fuerte emotividad, considerada como un signo de la *autenticidad* que ya se apuntó anteriormente. Tanto es así, que el tono de la voz, la expresión general, se estiman más importantes que la propia articulación. Es decir, se piensa que el mensaje es mejor

⁶¹⁰ Se está haciendo referencia al heavy metal de principios de los años ochenta, al heavy metal denominado “clásico”. En la segunda mitad de la década se diversifica, y cada uno de los subgéneros resultantes utilizará una técnica vocal diferente.

⁶¹¹ Cuya traducción literal es “gritando”.

transmitido como sonido que como letra. No hace falta entender las palabras, sino cómo están dichas, incluso cuando sean perfectamente vocalizadas.

En lo concerniente a la escena local española, esa emotividad puede ser también expresada mediante el empleo de giros vocales pertenecientes al folklore nacional. Especialmente llamativo es el caso de Medina Azahara que, recogiendo la herencia de los grupos de rock andaluz, no escatima en el uso de técnicas similares al *quejío* o a las utilizadas por los *cantaos* de flamenco. Esto le añade un color muy particular que lo diferencia claramente del estilo practicado en otros lugares, si bien hay que puntualizar que no es lo habitual, y que los cantantes españoles se ciñen en mayor o menor medida al estándar anglosajón.

Resumiendo todo lo anterior, se llega a la conclusión de que el heavy metal utiliza el timbre no sólo como forma de construir un sonido propio, sino también como medio para crear la intensidad y la potencia necesarias para transmitir su mensaje; un mensaje transmitido en forma de emotividad, de pasión, más que en forma de palabras. Los diversos elementos o técnicas que emplea, así como la energía que generan, se encaminan a abrumar al oyente, siendo capaces de transformar su espacio físico, sensorial y temporal. De esta forma “la música puede llenar su conciencia hasta tal punto que, mientras escucha, le resulta imposible pensar o sentir nada más, en una experiencia de ‘abrumación afectiva’. [...] El ‘metal’ explora los extremos de la expresión humana, señalando su evasión, energización o transgresión”.⁶¹²

En lo que respecta a dichas cualidades sonoras (intensidad, potencia y timbre), y como se ha podido comprobar, el heavy metal se mueve según un código universal. No hay prácticamente diferencias entre las escenas anglosajona, española o ninguna otra, quedando al margen pequeños elementos que lo único que hacen es aportar algo de *color* en función del bagaje cultural de cada una de ellas. En el caso de España, y en lo referente a las cualidades mencionadas, tan sólo se puede mencionar una leve influencia del folklorismo y del flamenco, aunque con la salvedad de Medina Azahara dicha influencia es prácticamente imperceptible.

Sí es cierto que el sonido de las grabaciones tiene un timbre distinto al de las realizadas en el extranjero, pero este hecho responde básicamente a la accesibilidad, a la carencia si se prefiere, de los medios físicos y técnicos existentes, fruto de la herencia cultural y económica que arrastraba el país tras la época de la Dictadura. Incluso con la contratación de productores y técnicos de sonido reconocidos en la escena europea, y con la salvedad de los discos que directamente se grabaron en el extranjero, no se consiguió igualar la calidad de las mismas. No obstante, no deja de ser una mera diferencia de calidad del timbre de los soportes sonoros, y no del timbre de las bandas en sí mismas.

⁶¹² Wallach, Jeremy; Berger, Harris M.; Greene, Paul D. *Metal Rules the Globe. Heavy Metal music around the World*. Durham (Estados Unidos): Duke University Press, 2011. p. 13.

3.3 Análisis musical II. Procedimientos compositivos

Una vez que se han analizado las cualidades pertinentes del sonido, y comprobado que no se puede hacer referencia a unas características exclusivas, en este sentido, del heavy metal español, hay que profundizar en sus procedimientos compositivos si se quieren hallar algunas diferencias que lo signifiquen frente a la escena anglosajona, o permitan definirlo como un ente propio.

A lo largo de las siguientes páginas se intentará desenmarañar el estilo de los grupos españoles de heavy metal con el fin de encontrar un estereotipo que pueda definir su composición durante la primera mitad de los años ochenta. Esto es, hallar un giro armónico particular, una tonalidad, una modalidad, un patrón rítmico, un compás y una estructura que podría denominarse “tipo”, y que permita exportarlo de forma general. Dicho de otra forma, partiendo de un análisis paramétrico exhaustivo, y empleando una técnica de reducción, se tratará de recomponer un modelo de canción que defina lo más fielmente posible el estilo particular de la escena heavy española de principios de década.

3.3.1 Armonía

La mejor manera de comenzar es por el armazón sobre el que se construirá todo lo demás. Está claro que la armonía es, al igual que en cualquier otro género, la base compositiva, pero en este apartado se pretenden averiguar los elementos que diferencian la armonía del heavy metal, y del heavy metal español si procede, de la del resto.

El primer elemento armónico diferenciador ya se indicó en el apartado anterior en relación con el timbre: los *power chords*. En aquella ocasión se hizo hincapié en qué requisitos deben cumplir para ser denominados *power chords*, en cómo son capaces de generar la intensidad y la potencia que el heavy metal necesita para transmitir su mensaje, y en las relaciones que establecen con otros elementos tímbricos para dar forma a una sonoridad concreta. Ahora se analizarán como unidad armónica básica en la obra musical, como soporte de las líneas melódicas.

Como ya se ha mencionado, los *power chords* se forman a partir de un intervalo simultáneo de quinta⁶¹³ y de octava. Esta composición tan particular tiene una incidencia providencial en la armonía en términos, sobre todo, de tonalidad: la supresión de la tercera del acorde⁶¹⁴, que es la que señala la tonalidad sobre la que se construye, provoca una sensación de vacío que, al mismo tiempo, es la que refuerza la intensidad y, por ende, la potencia. Es la tercera la que imprime al acorde su personalidad, y la que define que una tonalidad concreta sea denominada mayor o menor. Al mismo tiempo, esta definición de la modalidad es la que imprime un carácter u otro a la obra musical completa.

⁶¹³ De quinta o de cuarta en ocasiones puntuales. No debe ignorarse para no incurrir en error de procedimiento.

⁶¹⁴ Conviene recordar que, en armonía, el acorde fundamental o triada está compuesto por una nota fundamental, su tercera y su quinta. En este caso sí se habla de acorde, ya que tiene tres notas diferentes interpretadas de forma simultánea.

La eliminación de la tercera no es, sin embargo, una técnica exclusiva del heavy metal; ni siquiera de la música popular, datando del medievo, cuando el sistema temperado aún no existía y la armonía se regía por los principios modales. No obstante, es el heavy metal el que la ha cultivado de una forma en la que ha procurado conservar ciertas reminiscencias de aquel pasado, que le confieren un sonido peculiar, poco sutil. Para Joaquín Zamacois,

la supresión de la tercera da una sonoridad que a nosotros nos suena a hueca, pero que era habitual en la música del siglo XVI. Por esto ‘hoy’ no se suprime la tercera más que para un efecto arcaico o pintoresco. Y como que tales efectos no son del caso, por el momento, de ahí la prohibición -general en los tratados escolásticos- de suprimir la tercera.⁶¹⁵

Es precisamente esa sonoridad hueca y arcaica, más dura a los oídos actuales, la que se ha buscado de manera intencionada, y con la que se consigue un efecto más *potente* de cara al resultado final. A su vez, esta característica de los *power chords* conduce al siguiente punto interesante del análisis armónico: la utilización de elementos propios de la teoría modal.

La teoría modal está basada, como su propio nombre indica, en la utilización de una serie de *modos* que organizan los sonidos en función de unos cánones diferentes a los de las actuales escalas. No procede a estas alturas explicar detenidamente su historia, aunque sí se deben aclarar algunos errores que vienen siendo habituales cuando se habla de ellos asociándolos al rock o, concretamente en este caso, al heavy metal.⁶¹⁶

Especialmente el principal, causante de gran confusión en el acercamiento a su estudio, que no es otro que el de su nomenclatura: los *modos* que se emplean en la música popular moderna, y por tanto en el heavy metal, no son *modos griegos* ni *modos eclesiásticos*. De hecho no tienen un nombre determinado; simplemente son *modos*. Eso no significa, por supuesto, que no existan, o que la teoría de la música que aparece en los libros esté incorrecta. Simplemente se trata de un error de base que se lleva arrastrando más de tres décadas, y que es tan fácil de solucionar como comprender de dónde proceden. Para eso sí que se debe repasar, al menos levemente, el concepto de todos ellos.

Los *modos griegos* se crearon en función de las teorías pitagóricas de la proporción y de los tetracordos. Son los primeros de los que se tiene constancia, y datan de la Grecia Clásica⁶¹⁷. Teniendo en cuenta únicamente el sistema diatónico⁶¹⁸, dividieron los modos en *auténticos* y *plagales*, según la situación en los mismos de los dos sonidos principales (fundamental y dominante), todos ellos ordenados de manera

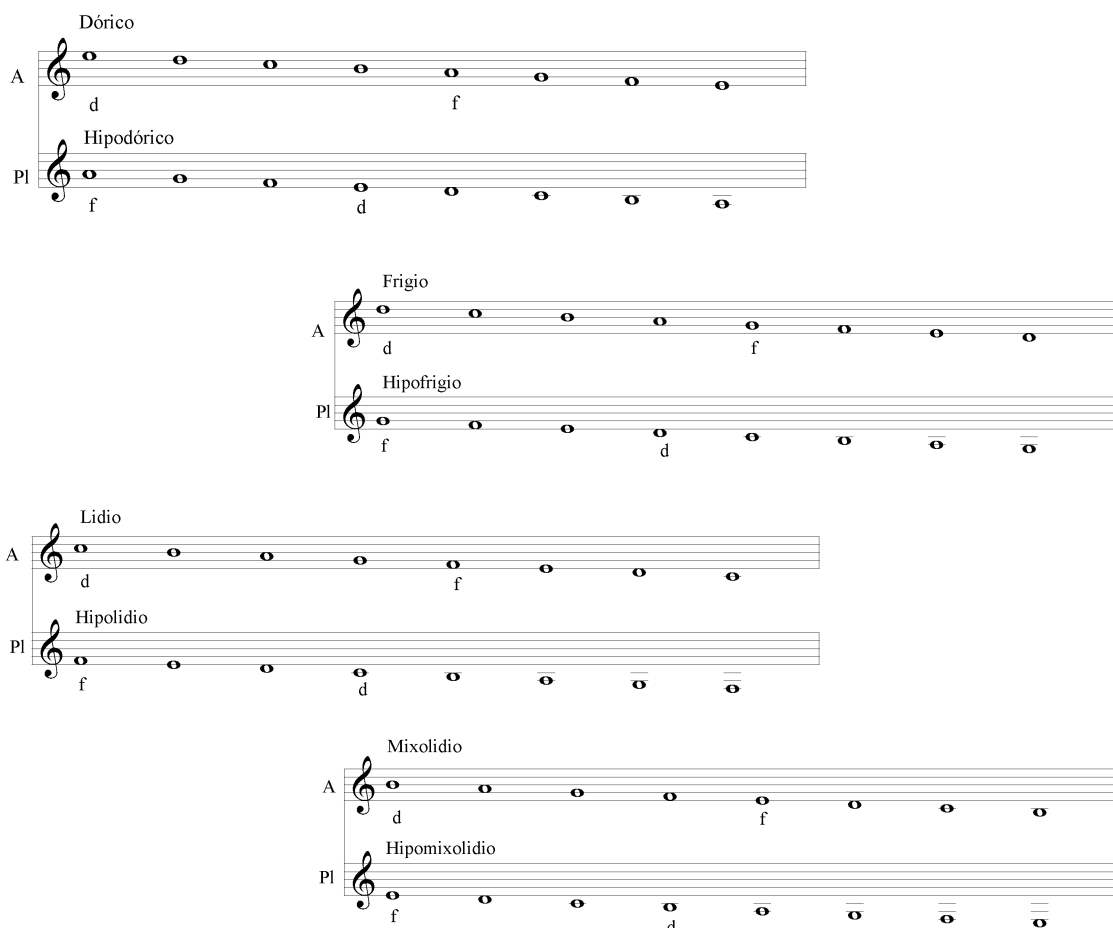
⁶¹⁵ Zamacois, Joaquín. *Tratado de Armonía*. Libro I. Barcelona: Labor. 10ª edición, 1986. p. 221.

⁶¹⁶ No por el género en sí, sino por esa obsesión con la técnica que tienen muchos de sus guitarristas y músicos.

⁶¹⁷ Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. Barcelona: Edhasa / Hermes / Sudamericana. 2ª edición, 1984. pp. 464, 465, 837 / Pedrell, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*. Valladolid: Maxtor., 2009. pp. 200, 290.

⁶¹⁸ El sistema musical griego era triple: diatónico, cromático y enarmónico, en función del uso de los sonidos naturales o alterados.

descendente. De esta forma, los *auténticos* comienzan con la dominante, siendo la fundamental la primera nota del segundo tetracordo; y los *plagales* comienzan con la fundamental, quedando en este caso la dominante desplazada hasta situarse al final del primer tetracordo. En total son ocho, distribuidos de la siguiente manera: auténticos (dórico, frigio, lidio y mixolidio) y plagales (hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio).



Los *modos eclesiásticos o gregorianos* son los resultantes de la reestructuración que la Iglesia hizo la música eclesiástica, completamente diatónica, entre los s. IV y VI para adaptarla a la liturgia. El primer punto de conflicto entre los diferentes sistemas modales es este, ya que al utilizar un sistema diatónico se llegó a pensar que era una adaptación de los *modos griegos*. Algo de verdad hay en ello, puesto que se adaptaron los cuatro modos auténticos (s.IV), pero los plagales se crearon a partir de estos nuevos, y no de los griegos, dos siglos después⁶¹⁹. En un principio adoptaron como nombre el número de cada uno (*Protus, Deuterus, Tritus* y *Tetrardus*)⁶²⁰, pero al añadirle los cuatro siguientes se generó confusión, puesto que había que especificar entre *auténtico* o *plagal* respectivamente. De esta manera se volvió a generalizar el uso de los nombres

⁶¹⁹ Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. Barcelona: Edhasa / Hermes / Sudamericana. 2ª edición, 1984. pp. 465, 837-839, 841 / Onnen, Frank. *Enciclopedia de la Música*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1967. p. 129, 130, 195 / Pedrell, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*. Valladolid: Maxtor, 2009. pp. 200, 290, 291.

⁶²⁰ *Primero, Segundo, Tercero y Cuarto*, en latín.

procedentes del sistema griego, aunque no se correspondieran musicalmente con aquéllos⁶²¹. Los *modos eclesiásticos* están ordenados de manera ascendente (siendo esta una de las principales diferencias entre ambos sistemas) y se clasifican en función de su nota fundamental (que en esta ocasión se denominan *finalis*), de su dominante⁶²² y de su ámbito (inicio y final de la octava que abarcan, dividida en una quinta más una cuarta ascendentes). Así, los modos auténticos tendrán la quinta en primer lugar (lo que implica que comenzarán con la *finalis*), y la cuarta a continuación, mientras que los plagales tendrán la cuarta en primer lugar (quedando la *finalis* desplazada al cuarto lugar de la sucesión de sonidos)⁶²³. Como los *griegos*, también son ocho, distribuidos de la misma manera. En el siglo XVI se incorporaron otros cuatro: dos auténticos (jónico y eólico), y dos plagales (hipojónico e hipoeólico), quedando completo el sistema con un total de doce modos.

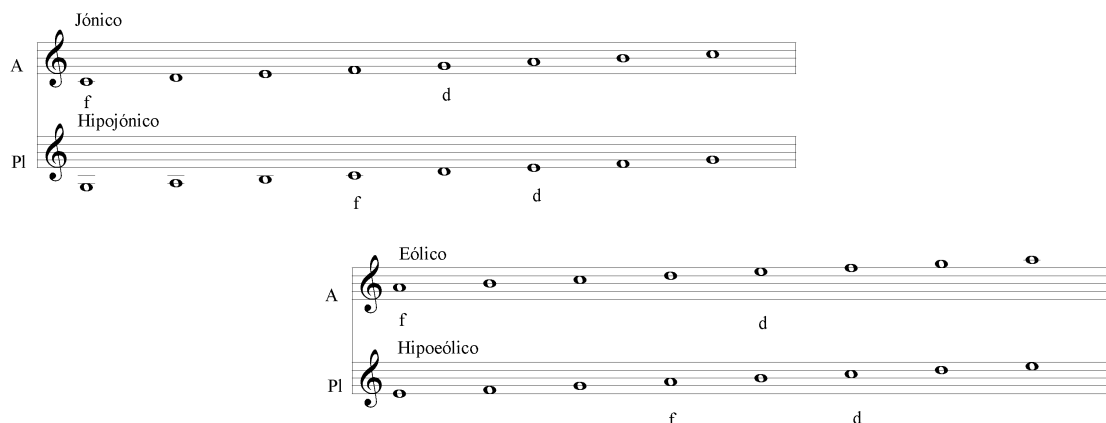
The image displays the eight ecclesiastical modes in musical notation, organized into four pairs. Each pair consists of an authentic mode (A) and a plagal mode (Pl). The notes are represented by black dots on a five-line staff. The finalis (f) and tetrachord (t) are indicated by letters below the notes.

- Dórico:** Authentic mode (A) starts on F, tetrachord (t) on C. Plagal mode (Pl) starts on C, finalis (f) on F.
- Hipodórico:** Plagal mode (Pl) starts on C, finalis (f) on F.
- Frigio:** Authentic mode (A) starts on F, tetrachord (t) on C. Plagal mode (Pl) starts on C, finalis (f) on F.
- Hipofrigio:** Plagal mode (Pl) starts on C, finalis (f) on F.
- Lidio:** Authentic mode (A) starts on F, tetrachord (t) on C. Plagal mode (Pl) starts on C, finalis (f) on F.
- Hipolidio:** Plagal mode (Pl) starts on C, finalis (f) on F.
- Mixolidio:** Authentic mode (A) starts on F, tetrachord (t) on C. Plagal mode (Pl) starts on C, finalis (f) on F.
- Hipomixolidio:** Plagal mode (Pl) starts on C, finalis (f) on F.

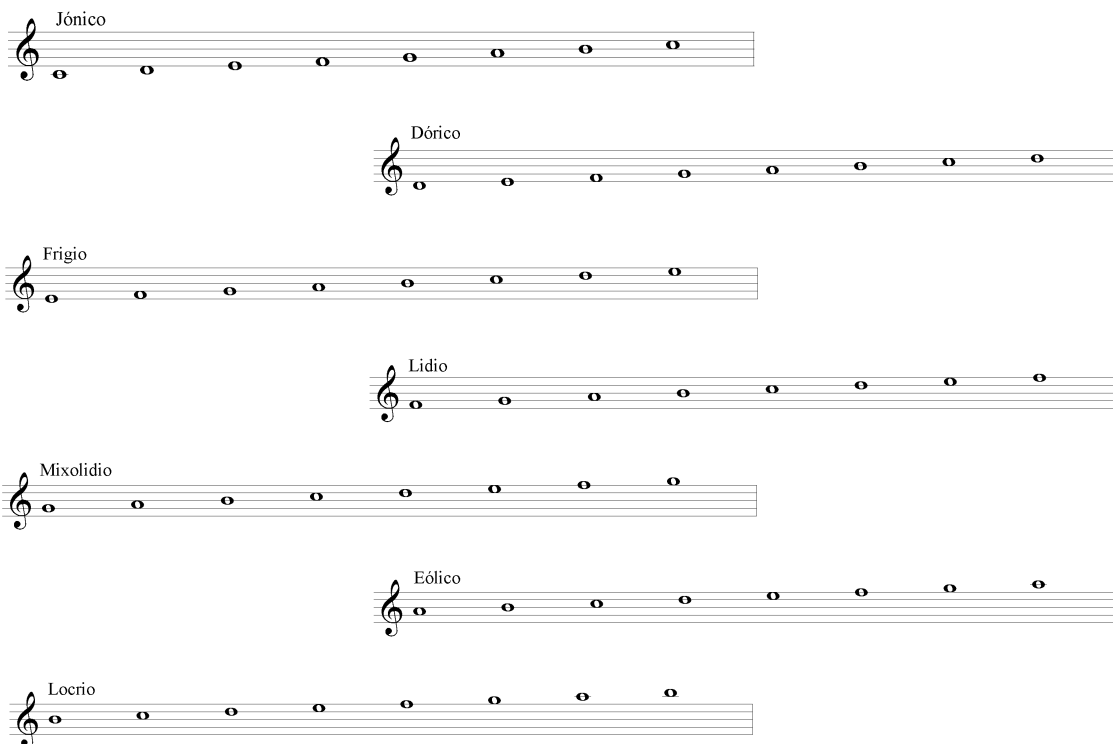
⁶²¹ El sistema griego comienza en Mi (Dórico), mientras que el eclesiástico lo hace en Re (Dórico).

⁶²² O *repercusio*, grado sobre el que se estructura el canto.

⁶²³ En el caso de los modos lidio e hipolidio, los modos eclesiásticos aplican la denominada *corda mutabilis*, consistente en alterar el cuarto grado de forma descendente, con el fin de evitar el tritono (o *diábulus*) a partir de la finalis. En ocasiones se altera la finalis en vez del cuarto grado, pero no es lo habitual.



Los modos actuales son, básicamente, una adaptación de los modos *auténticos* del sistema gregoriano. Casi se podría decir que son una simplificación de éste al eliminar totalmente los *plagales*, y ordenarlos según una tónica y una relación concreta de tonos y semitonos, lo que lleva a una dimensión diferente: el de ahora ya no es un sistema netamente modal, sino otro que se podría denominar tónico-modal, basado en conceptos tonales sobre los que se inserta la modalidad. De hecho, al eliminar los modos plagales se añadió uno nuevo que viniera a completar el sistema moderno, y cuya tónica fuera la séptima nota de la escala diatónica: el *locrio*. La distribución actualizada, por lo tanto, quedará con los modos jónico (coincidente con la escala mayor natural), dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico (coincidente con la escala menor natural) y locrio. Visto todo esto, no tiene sentido pensar que los modos que se utilizan actualmente tengan nada que ver con los *modos griegos*, y menos aún denominarlos como tal; o que el modo locrio provenga de los sistemas modales antiguos, como también se ha llegado a afirmar.



Al estar basado en conceptos tonales, el nuevo sistema de modos hace aguas incluso en el momento de su misma definición. En la época de vigencia de los sistemas griego y eclesiástico, hay que tener en cuenta que no existía la tonalidad como se conoce hoy en día, de manera que la nota fundamental (cualquiera que sea su nomenclatura) siempre era la misma. Sin embargo, ahora se consideran los modos en base a la tónica de la tonalidad, de forma que la fundamental de cada modo puede ir variando; es una fundamental *móvil*⁶²⁴. Así, sería más adecuado referirse a un sistema de escalas modales (que mantengan la proporción interválica entre los diferentes sonidos que conforman cada escala en función a su fundamental), que de modos en sí mismos.

Basándose en esta premisa, el análisis se centrará, en este sentido, en localizar las *escalas modales* más significativas utilizadas en cada obra, y no los *modos* a la manera en que en algunos métodos, webs y revistas técnicas se empeñan en describir.⁶²⁵

La teoría modal, basada en el sistema actualizado de modos, ha tenido un repunte muy significativo gracias a la música popular. Especialmente en los géneros más alejados de la industria del *mainstream* y en los más experimentales, aunque no de manera exclusiva. La utilización de escalas modales imprime un carácter específico ya no sólo a cada tema, a cada obra musical, sino también a un repertorio e incluso a un estilo completo. Por ejemplo, la presencia continua del modo frigio en el flamenco es la que determina ese sonido característico *andaluz*, moldeado a través de la escala andaluza (i-VII-VI-V, progresión armónica frigia descendente), o de la recurrencia consecutiva de la tónica sobre el segundo grado, a distancia de semitono, y viceversa (i-II-i-II...).

El carácter que los modos imprimen a la música está directamente relacionado con el suyo propio. No es difícil averiguar el de los modos actuales, puesto que están basados sobre principios tonales, y por lo tanto se pueden asociar con estas escalas. Así, hay modos que se ajustarán al carácter de la escala tonal mayor, y otros que lo harán ciñéndose a la escala menor, dependiendo de las relaciones interválicas que existan en cada uno de ellos. De esta manera, se pueden dividir en mayores (Jónico, Lidio y Mixolidio), y menores (Dórico, Frigio y Eólico), quedando aparte el modo Locrio, cuya relación interválica es diferente (con una quinta disminuida).

En el caso del heavy metal, al menos durante la primera mitad de los años ochenta, la armonía está definida principalmente por el empleo de progresiones eólicas, tanto ascendentes hacia la tónica (especialmente desde el sexto grado, VI-VII-i; dos tonos en total), como descendentes desde la misma (i-VII-VI), cuyo “carácter afectivo está codificado discursivamente como agresivo o desafiante (en parte debido a sus diferencias con las normas sintácticas tonales que subyacen bajo otras músicas populares)”⁶²⁶. Además, también es frecuente la utilización de progresiones dóricas e

⁶²⁴ Ejemplo: sobre Do Mayor, la fundamental del modo jónico es Do, la del dórico es Re, la del Frigio es Mi, y así sucesivamente. Sin embargo, si la tonalidad es, por ejemplo, Re Mayor, la fundamental del modo jónico sería Re, la del Dórico Mi, la del Frigio Fa#, etc.

⁶²⁵ De hecho, no hay nada que demuestre que esta nueva acepción de los *modos* sea la correcta, o al menos la aceptada oficialmente. Por eso mismo se defenderá esta propuesta frente a la otra, considerando que resulta mucho más clara y que se adecua mejor al momento actual.

⁶²⁶ Walser, Robert. *Runnin' with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. p. 48.

incluso frigias. En cualquier caso, todas ellas *menores*, lo cual ya ofrece una característica del sonido propio del género.

En España se sigue más o menos este patrón, y la gran mayoría de obras musicales se basan en una estructura armónica compuesta a partir de la escala natural menor (o lo que es lo mismo desde un punto de vista modal, a partir de progresiones eólicas). Hay que tener en cuenta que los conocimientos musicales sobre teoría modal, y sobre técnicas de composición en lo que a rock y heavy metal se refiere, llegaron a España muy despacio, de forma que se llevaba un retraso considerable en ese campo con respecto a Europa y Estados Unidos. Curiosamente, no tanto en cuanto a desarrollo del estilo, lo que demuestra que, aunque fuera por imitación, sí se iba asimilando. Este es el motivo por el cual también se puede hacer mención, aunque moderada, de armonía dórica (por ejemplo, Barón Rojo la emplea en temas como “Chica de la ciudad”, “Incomunicación” o “El Barón vuela sobre Inglaterra”) o frigia (en el caso de Medina Azahara de manera habitual, y que dentro de un marco tonal se puede entender como la utilización de gestos típicos de la música andaluza, como la fluctuación entre el modo mayor y el modo menor, o la cadencia andaluza). Incluso se podría mencionar que el heavy metal español se desmarcó en parte del resto de Europa al hacer relativamente normal el uso armónico del modo mixolidio, habitualmente asociado a otros estilos de corte más comercial, como el pop, por su carácter *mayor* (por citar algún ejemplo de los más conocidos, el tema “Dinero, dinero”, de Obús, es bastante ilustrativo). No obstante, la composición armónica se piensa, en la mayoría de los casos, en términos *menores*, con la excepción de la escala mixolidia, y además en términos de armonía tonal; esto es, partiendo de escalas tonales menores más que de escalas modales (sin perder de vista la analogía entre la natural menor y la eólica, pero siendo conscientes de que su utilización responde a conocimientos sobre armonía tradicional).

Como se comprobará en el siguiente apartado, el uso de progresiones armónicas modales entra en conflicto en algunas ocasiones con el empleo de escalas modales de forma melódica, dando lugar a sonoridades ambiguas. Así mismo, y como se analizará también más adelante, la armonía no sirve únicamente de soporte para la música, sino que lo hará al mismo tiempo para sostener las diferentes secciones estructurales y para enfatizar diversos mensajes o fragmentos del texto.

Una vez reseñados los dos elementos principales sobre los que se sustenta la armonía del heavy metal (*power chords* y progresiones modales), sólo queda apuntar otra de las técnicas habituales que refuerzan a ambos: las notas *pedales*. El recurso de las notas pedales es una de las *apropiaciones* más claras que el heavy metal hace de la música clásica. Su uso estuvo muy extendido sobre todo durante el período barroco, con especial significación en la obra de compositores como Bach o Scarlatti, que hicieron de ellas una de sus señas de identidad. En realidad no debe sorprender que el heavy metal las haya hecho también suyas de la misma manera: si bien es un género que, como se ha visto, recoge una gran influencia de la música medieval (sonoridad hueca de los *power chords*, utilización de escalas modales, y otra serie de elementos que se tratarán en lo concerniente a la melodía), bebe además directamente de la música barroca. Este hecho se hace notar fundamentalmente en el apartado melódico, donde en muchos casos los guitarristas componen siguiendo tales patrones, especialmente progresiones melódicas

ascendentes y descendentes basadas en el estilo contrapuntístico del siglo XVIII, que les permitan explotar sus cualidades virtuosísticas.⁶²⁷

En lo concerniente a la armonía, lo más importante de esta herencia es la adaptación que el heavy metal ha sabido hacer del concepto melódico de las notas pedales, combinándolas con los *power chords* para crear a su vez lo que se podrían denominar *power chords* pedales⁶²⁸. Su utilización también varía con respecto al de las notas pedales en su forma melódica, puesto que aparecen en grupos en vez de hacerlo de manera individual, creando auténticos obstinatos sobre los que se apoya el tema musical. Principalmente se forman sobre la tónica, reafirmando constantemente la tonalidad (o, al menos, la fundamental de la misma, en función de las escalas modales utilizadas), aunque también pueden hacerlo sobre otros grados determinantes, como la dominante o la subdominante.

Además de esta reconversión de las notas pedales en *power chords* pedales, aquéllas también pueden aparecer en el bajo, sirviendo de pedal tanto para los *power chords* como para los *riffs* de guitarra. Normalmente esta forma se emplea en introducciones, inicios y pasajes de transición, donde no hay voz y la intensidad no es tan alta como en el resto del tema (un caso muy ilustrativo de la utilización tanto del bajo como pedal, como de los *power chords* pedales, se puede observar, por ejemplo, en el tema “Con las botas puestas”, de Ángeles del Infierno).

Todos estos procedimientos armónicos, no obstante, se verán implementados con los procedimientos melódicos, rítmicos y estructurales de las diferentes composiciones musicales. Y es precisamente en estas otras facetas donde se encuentran más singularidades que distinguen al heavy metal hecho en España, lo que ha de llevar a un estudio más pormenorizado del mismo.

3.3.2 Melodía

Antes de comenzar un análisis minucioso del repertorio español de heavy metal, y con el fin de no lanzarse a lo loco, con el consecuente peligro de no llegar a ninguna conclusión clara, se debe dedicar un espacio a esclarecer diversas generalidades del factor melódico, así como a mencionar algunos elementos o recursos de vital importancia en el desarrollo del discurso musical del género.

En primer lugar, hay tener clara la condición de la melodía en el contexto del heavy metal, dentro del cual ocupa un lugar menos relevante que otros parámetros como los detallados en páginas anteriores (potencia, timbre, armonía), y que otros que serán considerados más adelante, como el ritmo. En efecto, casi se podría decir que la melodía es, en el conjunto final de la obra musical, el parámetro menos importante de todos, algo que diferencia rápidamente el heavy metal de otros estilos como el pop, donde la melodía es protagonista absoluta. Sin embargo, si no se le presta la suficiente atención,

⁶²⁷ Especialmente conocido es el caso del guitarrista sueco Yngwie Malmsteen, que incluso ha llegado a componer un concierto para guitarra y orquesta de corte completamente barroco (Malmsteen, Yngwie Johann. *Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor, Op.1 –Millenium–*. Dream Catcher, CRIDE 16C. 1998).

⁶²⁸ Un equivalente a este efecto se distingue dentro de la música popular y del folk cuya instrumentación incluya gaitas con varios roncones.

esta afirmación podría entrar rápidamente en conflicto con otra serie de apreciaciones que la van a matizar.

La más importante de todas es no ver la melodía como el *feudo* de los vocalistas: en este sentido, si algo ha debido quedar claro de todo lo comentado hasta ahora, es que la voz tiene un papel *no principal*, repartiéndose el protagonismo con la instrumentación y, más especialmente, con la guitarra. A diferencia de otros estilos, donde la voz es la que destaca por encima del resto, en esta ocasión se trata de un género que prima el virtuosismo instrumental, y por lo tanto gran parte de la carga melódica recaerá sobre la destreza de los guitarristas (fundamentalmente, aunque no de manera exclusiva). Esto no quiere decir que aquélla vaya a ocupar un lugar totalmente secundario, sino que no debe extrañar escuchar fragmentos de lo que constituyen las melodías principales en diferentes estratos tímbricos, alternando la labor de los cantantes con la de los instrumentistas.

Esto es así para no desviar la atención del principal parámetro del heavy metal: la potencia, cuya consecución no se alcanza mediante líneas melódicas, sino mediante una combinación de elementos tímbricos, rítmicos, armónicos y de intensidad. No se busca, por lo tanto, el preciosismo como forma de llegar al oyente, sino la contundencia para transmitir el mensaje.

En lo concerniente al plano vocal, los cantantes persiguen el objetivo de una interpretación intensa, enérgica y emotiva. Para ello utilizan recursos de diversa índole: como ya se ha visto, uno de los más frecuentes es el empleo de notas largas al final de las frases, habitualmente más agudas que el resto, para enfatizar el contenido de la letra y expresar esa *emoción* que se supone necesaria para lograr la *autenticidad* de la que presume el heavy metal. Otro recurso fácilmente reconocible es el de establecer un fuerte contraste entre las frecuencias bajas de la instrumentación y las frecuencias medias y altas del timbre vocal. Ya se ha explicado que los agudos permanentes y el falsete no son la norma habitual, pero cuando se emplean, aunque sea de manera puntual, llaman fuertemente la atención del oyente, reforzando la sensación de energía. Situándose en el ámbito melódico, otra característica del heavy metal es el empleo de un discurso vocal sincopado, en contraste con un ritmo y una base armónica muy marcados. Con ello se consigue que, pese a no destacar en intensidad sobre el resto de instrumentos, sí lo haga en cuanto a presencia, aprovechando las disminuciones de volumen entre pulsaciones para transmitir las letras y que se identifiquen claramente.

Con todo ello, el rango de las melodías vocales suele ser muy corto, asemejándose en cierto modo a los cantos rituales e incluso a los melismas de la música eclesiástica medieval. No en vano, esta analogía va más allá del aspecto meramente musical, puesto que, mediante la repetición de patrones melódicos simples, también contribuyen a crear ese estado de trance o de catarsis en el que se pretende sumergir al receptor, al igual que ocurre en las ceremonias religiosas.

Todo lo contrario ocurre en el plano instrumental, sobre todo cuando se toma la guitarra como referencia, donde el virtuosismo pone el contrapunto a la contundencia sonora, aligerando su peso y contribuyendo a difuminar la verticalidad armónica. Llegados a este punto se hallan otros dos conceptos claves para entender el discurso musical del heavy metal en su faceta instrumental: el *riff* y el *solo*, concebidos ambos como unidades melódicas y estructurales básicas del mismo.

Podría definirse el *riff* como un motivo instrumental⁶²⁹ breve, característico y definitorio de un tema musical. Suele aparecer al principio de éste, así como en las transiciones entre los diferentes bloques estructurales que lo conforman, como estrofas y estribillos, a modo de *ritornello*. Además, lo hará asentado habitualmente sobre los principales grados de la tonalidad. Su función es la de caracterizar el tema, dotándole de una seña de identidad propia que lo distinga sin necesidad de recurrir a la melodía vocal o al contenido de la letra. Figuradamente, podría ser el equivalente a una matrícula. Por norma general es muy breve, con una extensión máxima de dos o cuatro compases, aunque en ocasiones puntuales puede exceder esta longitud. Y tiene la capacidad de definir un tema, de identificarlo, hasta el punto de poder eclipsar el resto de la composición. De hecho, se dan casos en los que el oyente es capaz de reconocer perfectamente el *riff* de una canción, pero es incapaz de recordar la melodía vocal.

El *riff* no es exclusivo del heavy metal: pertenece al ámbito del rock, aunque es este género el que lo ha desarrollado con mayor intensidad, convirtiéndolo en una de sus características más visibles e importantes. Como ejemplos universales de *riff*, reconocibles en todo el mundo, y que han llegado a adquirir más entidad que la propia obra en sí misma, se pueden citar algunos como el de “I can’t get no (Satisfaction)” de los Rolling Stones, o el de “Smoke on the water”, de Deep Purple.

Rolling Stones "I can't get no (satisfaction)" Riff



Deep Purple "Smoke on the water" Riff



Al ser una frase musical muy concreta, huelga decir que no sólo tiene unas características melódicas, sino también rítmicas. Aunque pueda parecer una afirmación muy simple, el porqué de citarla responde al hecho de llamar la atención sobre su instrumentación, ya que si bien lo habitual es que en la gran mayoría de los casos sea la guitarra la responsable del mismo, no tiene la exclusividad, pudiendo aparecer un *riff* en la línea de bajo, en la de la voz (en forma de vocalización sin letra; es decir, instrumental), en la de instrumentos poco habituales como el teclado, la flauta o el violín, e incluso en la de la batería (donde será únicamente rítmico).

Los *riffs* siempre se muestran de manera muy clara, en momentos donde la armonía y la intensidad general del tema amainan un poco, para permitir que destaquen sobre el resto del conjunto. No obstante, y aunque aparezcan aislados, una vez que han sonado pueden continuar haciéndolo bajo la línea vocal, a modo de segunda voz.

Existen, además, otros dos tipos de *riffs* “menores”, que se podría denominar *de acompañamiento* y *de transición*: El *riff de acompañamiento* puede coexistir con el principal (siempre y cuando éste se ciña a su función original). Como su propio nombre

⁶²⁹ Hay excepciones esporádicas que contradicen esta afirmación, en las cuales el riff pierde su condición de independencia desde el punto de vista melódico, y en las que la voz hará la misma línea que ya ha presentado el riff. No obstante, no dejan de ser casos muy puntuales.

indica no presenta el tema, sino que se limita a ejercer de segunda voz, contrastando además con el *riff* original, y enriqueciendo así la melodía instrumental. En ocasiones puede sonar aislado, antes de que comience la estrofa, para adquirir y advertir de su presencia. El *riff de transición* puede aparecer como enlace entre distintas unidades estructurales, y generalmente de forma puntual, no volviendo a hacerlo en el resto de la duración de la obra. Puede coexistir con el *riff* principal en labores de transición, y siempre suena aislado. En cualquier caso, ninguno de los dos es imprescindible para el desarrollo del discurso musical, y por lo tanto, al contrario que el *riff* principal, no aparecen en un gran número de temas del repertorio.

Aunque lo habitual es que el *riff* esté conformado por notas simples, en ocasiones también puede estar definido por conjuntos de *power chords*, o por una combinación de ambos. De esta manera, y pese a ser un elemento eminentemente melódico, puede ejercer al mismo tiempo como elemento armónico, ayudando a crear una estructura horizontal.

Un caso diferente es el del *solo*, que puede definirse como un pasaje instrumental muy elaborado, virtuosístico, con extensión variable y en el que se concentra, de forma completamente instrumental, la esencia de toda la obra musical en la que se inserta. Una vez más es conveniente advertir que los *solos* no son patrimonio exclusivo del heavy metal, aunque en esta ocasión sí se puede asegurar que en ningún otro género musical tienen la importancia capital que tienen en éste: es extremadamente raro que en un tema de heavy metal no haya, al menos, un *solo*, que además se convierte en el corazón mismo de la pieza, siendo uno de los momentos más celebrados de la interpretación.

Su origen data del blues primigenio⁶³⁰, aunque aún se trataba de *solos* muy simples, incorporándose al rock and roll y, posteriormente, al rock de los años sesenta, cuando comenzaron a adquirir más importancia dentro de la estructura de las composiciones. Pese a ello los *solos*, tal y como se entienden en el heavy metal, son en realidad una reminiscencia del rock progresivo, del *underground*, en el que los largos pasajes instrumentales competían en extensión con las melodías vocales. Sin embargo, no son uno de ellos, sino una adaptación a las nuevas estructuras de las canciones: mientras que los pasajes instrumentales progresivos se convirtieron en la máxima expresión de los *viajes* lisérgicos y de la experimentación tímbrica y sonora, escapándose de la armonía, de la tonalidad e incluso del tempo, los *solos* se ciñen a éstos, interpretándose sobre la base armónica principal (fundamentalmente sobre la estructura armónica de la estrofa, del estribillo o de ambos), en la misma tonalidad o modulando a la dominante, y en el mismo compás y tempo que la obra en la que insertan. Respetan, por lo tanto, la identidad de ésta, concentrando todas sus características⁶³¹.

Como su propio nombre indica, y teniendo en cuenta su idiosincrasia de secciones virtuosísticas, es evidente que están desarrollados por un instrumento solista; generalmente por la guitarra eléctrica, instrumento por antonomasia del heavy metal,

⁶³⁰ Incluso en el jazz se pueden encontrar pasajes instrumentales con ciertas semejanzas a los *solos*, aunque generalmente nunca con la guitarra eléctrica. Fue con el blues cuando ésta comenzó a adquirir un papel ciertamente protagonista.

⁶³¹ Esto es lo que los separa de los existentes en el blues y en el rock de los sesenta, en donde son más bien extensiones de la melodía, y no la expresión concentrada de la obra musical.

aunque también pueden estar ejecutados por el resto. De forma habitual, si en la obra sólo existe un *solo*, es ella la protagonista, pero en caso de existir más de uno, puede ser de nuevo la guitarra la que se encargue de los demás, o turnarse con algún otro para dar otro color a la composición.

Los *solos* no tienen una estructura determinada, siendo totalmente libres en cuanto al uso de recursos y de forma. Pueden repetir en algún momento la melodía vocal, hacer variaciones sobre la misma, realizar melodías distintas o, directamente, improvisar sobre la base armónica. La única limitación es ceñirse a las características propias de la obra musical, empleando casi siempre una figuración más pequeña que la del resto de la misma (e imprimiéndole, por tanto, una mayor sensación de velocidad). Nunca repiten la melodía del *riff*, aunque sí pueden partir o desembocar en él.

Su ubicación suele estar en torno a los dos tercios de la duración del tema musical, aunque no es una regla fija, pudiendo aparecer a la mitad e incluso a modo de conclusión. Sin embargo, sí que suponen un punto de inflexión en la canción: en la mayoría de los casos, el grueso de ésta (estrofas, estribillos, *riff*, etc...) ya ha sido interpretado, quedando para la sección posterior al *solo* la repetición literal de diversas unidades estructurales, combinaciones de ellas o una pequeña coda.

Tanto el *riff* como el *solo* tienen una entidad estructural fundamental en la organización del discurso musical del heavy metal, como se analizará más adelante, toda vez que ya son los dos elementos melódicos instrumentales más importantes del mismo. La existencia de ambos es la señal más clara del papel que la guitarra eléctrica juega dentro del género, convirtiéndose en su protagonista absoluta, y dedicándose incluso una sección en la que dar rienda suelta a su capacidad técnica. El virtuosismo individual de los guitarristas de heavy metal es celebrado como uno de sus principales valores, convirtiéndose si cabe en el termómetro que indique el nivel de calidad de las diferentes bandas.

Precisamente es el virtuosismo al que se hace referencia el que muestra de la mejor manera la conexión que el heavy metal establece con la música clásica, haciendo de los guitarristas las encarnaciones modernas de los virtuosos decimonónicos, otrora símbolos de la excelencia musical. Ya se ha comentado, en lo concerniente a la armonía, su relación con la música medieval mediante el empleo, sobre todo, de progresiones modales y de los *power chords* y sus armonías huecas, que evitan la tercera y la sensible de la tonalidad. Así mismo, se ha mencionado su conexión con el barroco, especialmente a través de la utilización de notas pedales en combinación con los *power chords* para crear pedales en la estructura armónica.

Melódicamente, el heavy metal encuentra un fuerte punto de apoyo en este estilo, haciendo suyas varias de las técnicas propias de los compositores del siglo XVIII. Esto no debe sorprender si se tiene en cuenta que el barroco se halla en el trasfondo de la mayoría de géneros de música popular que presentan un mayor desarrollo técnico⁶³², como el rock, el jazz o el heavy metal. No en vano,

⁶³² Es importante diferenciar entre *técnico* y *tecnológico* para comprender esta afirmación: se está haciendo referencia a la destreza musical, tanto en la ejecución instrumental como en la composición, y no al empleo de adelantos tecnológicos, como pedales de efectos, secuenciadores, amplificadores, etc.

generalmente usa progresiones armónicas convencionales, patrones melódicos y armazones estructurales, y opera a través de combinaciones imaginativas, elaboraciones y variaciones de ellas, así como desarrollando extensas formas continuas. También tiende a tener un ritmo regular, fuertemente marcado; de hecho, su sección continua podría ser considerada análoga a la sección rítmica del jazz y del rock.⁶³³

Además de lo que Middleton afirma, el acercamiento del heavy metal al barroco y a la música clásica en general está reforzado por el interés que los guitarristas tienen en ampliar las posibilidades técnicas y sonoras de su instrumento, por esa obsesión casi enfermiza, de la que ya se ha hablado, para sacarle todo el partido posible. Y en el centro de ella se encuentra el estudio de la música, que requiere al menos una visión *clásica* de la misma. No en vano, no sólo hacen acopio de recursos estilísticos, sino que su apreciación por el estudio de la música clásica les lleva a interiorizar y asimilar valores propios de su discurso, así como a adquirir una concepción del estudio de la guitarra totalmente equiparable al de los alumnos de conservatorio, pese a que muchos de ellos nunca han tenido estudios “oficiales”. Tanto que incluso llegan a sobrepasarlos en técnica y conocimientos.

Uno de los debates más encarnizados en el seno de la musicología moderna es el del papel que juegan en la historia de la música los géneros englobados dentro de la música popular. En esta discusión, los compositores e intérpretes de heavy metal siempre han defendido su bagaje musical y cultural, reivindicando un reconocimiento que a menudo se les niega. Una reivindicación lícita si se considera, por un lado, su aportación al desarrollo histórico y técnico de la guitarra⁶³⁴, fundamental para actualizarla y mantenerla en plena vigencia; y por otro, al desarrollo de la música popular, y su labor en la recuperación, reciclaje y adaptación de elementos de la música clásica a su propio estilo, estrechando los lazos y haciendo de puente entre dos tradiciones habitualmente encontradas o en continuo conflicto por parte de los musicólogos más tradicionales.

El heavy metal no sólo se apropia de ciertos giros o elementos de la música barroca, sino que además recurre continuamente a la teoría clásica para encontrar nuevos recursos que pueda aprovechar, celebrando sus incursiones dentro de ésta como un progreso, como un paso adelante para conseguir enriquecer el género. De este modo, y como ilustración, son habituales en el heavy metal, por ejemplo, las progresiones descendentes siguiendo el círculo de quintas, las progresiones armónicas ascendentes y descendentes, la repetición de patrones melódicos o los pasajes y *solos* compuestos a partir de fraseos sobre figuraciones rápidas como semicorcheas, fusas o semifusas organizadas en bloques cerrados e idénticos, repetidos y transportados a lo largo del mástil de la guitarra.

Esta “apropiación y adaptación de los modelos clásicos desató el desarrollo de un nuevo tipo de virtuosismo musical, cambios en el lenguaje armónico y melódico del heavy metal, y nuevos modos de análisis y pedagogía musical”, pero no sólo beneficia

⁶³³ Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990. p. 30.

⁶³⁴ No se pretende obviar el resto de instrumentos: el bajo y la batería, presentes en todas las formaciones de heavy metal, son mucho más recientes que la guitarra, y su evolución aún no es tan significativa como la de ésta, con siglos de antigüedad.

al heavy metal, sino también a la teoría de la música en general, “brindando una oportunidad vital para examinar la significación musical en los contextos de la creatividad popular y la contestación cultural”.⁶³⁵

Situándose en la España de principios de los ochenta, y teniendo en cuenta la carga y experiencia socio cultural de los cuarenta años anteriores, en los que la apertura al exterior estuvo totalmente limitada, y la educación y la cultura sesgadas, no es difícil imaginar que los músicos de heavy metal (o de otros estilos considerados *subversivos*) no tuvieron las mismas oportunidades de adquirir y desarrollar sus conocimientos al mismo ritmo que se llevaba en Europa o en Estados Unidos. Existe alguna excepción en aquellos que consiguieron salir a estudiar (o a vivir) al extranjero, pero se trata de casos aislados. La gran mayoría no salieron del país, no tuvieron estudios musicales⁶³⁶, y se tuvieron que conformar con la enseñanza autodidacta que brindaba la escucha de los discos.

Sin embargo, no se puede afirmar que en España el heavy metal fuera diferente en cuanto a todo lo que se acaba de explicar: desde el principio hizo uso de sus elementos básicos, como *riffs* y *solos*, dejaba entrever apropiaciones clásicas, escalas modales, influencia del blues y del rock progresivo, y otorgaba más importancia a la potencia que a la melodía, entre otras cosas. Ciertamente es que hay que matizar alguno de estos aspectos, como por ejemplo el diseño de líneas melódicas, más cuidadas por norma general, gracias sobre todo a un concepto más tonal que en la escena anglosajona, y a un empeño por transmitir un mensaje que se antojaba fundamental en un país recién salido de una situación política tan particular como una dictadura; o un diseño armónico algo más vertical, dando como resultado un estilo que compensa en mayor medida la relación entre armonía y melodía.

Precisamente por ello el análisis debe centrarse, en un primer momento, en los aspectos tonales que le aportan su sonido particular: tonalidad y escalas modales que la complementan.

Tonalidad

Aunque en un principio la tonalidad debería tratarse en el ámbito de la armonía, el empleo de los *power chords*, sin el tercer grado y sin la sensible, así como de las progresiones modales, que alteran las escalas naturales, trasladan directamente su análisis hasta el parámetro melódico, donde realmente se definen. A lo largo de las siguientes páginas se tratará de hallar un patrón tonal individualizado que defina el repertorio de los diferentes grupos musicales. Posteriormente se estructurará un patrón general basado en dos variables diferentes: las conclusiones parciales obtenidas para cada banda, y el número total de obras analizadas.

No se puede comenzar sin esclarecer al menos tres puntos importantes acerca de la metodología empleada. En primer lugar, todas las tonalidades referidas se han datado en función del A del diapasón (440 Hz). No tendría sentido mencionarlo de no ser por el

⁶³⁵ Walser, Robert. *Runnin' with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. pp. 58-59.

⁶³⁶ Estudios de música clásica: no existían escuelas en las que poder aprender algo relacionado con el rock o con la música popular urbana o moderna.

hecho de que la afinación puede variar dependiendo de cada grupo e incluso de cada una de las canciones en función de varios motivos: bien para conseguir un efecto más potente, bien para facilitar al vocalista su labor en registros más agudos, o ambos al mismo tiempo. Incluso por una razón técnica tan simple como la “afinación de oído”, es decir, sin utilizar afinadores (como es habitual en el caso de la guitarra clásica, sólo con un diapason que dé el mencionado *A* a 440 Hz, y no cuerda por cuerda, como es aconsejable con las guitarras eléctricas). En cualquier caso, la afinación suele ser la estándar, o en su defecto entre medio y un tono descendente, pero nunca más aguda (salvo con la afinación de oído, donde el resultado suele tener una desviación en torno a un cuarto de tono ascendente o descendente). En segundo lugar, y para mantener una independencia con respecto a criterios que pudieran resultar subjetivos en su clasificación, en la relación de bandas a analizar se ha seguido un orden exclusivamente alfabético. Con ello se evitan, al menos por el momento, juicios de valor acerca de la importancia histórica y musical de cada una de ellas, así como dilemas temporales o referidos a volumen del repertorio, que pudieran enmarañar los resultados. Los datos obtenidos son, por lo tanto, directos, derivados de un análisis cuantitativo, y no ponderados en función de cualquier otro parámetro extramusical. Por último, aclarar el empleo de la notación anglosajona (*A*, *Am*, *Bb*, *C#m*, etc.) en vez de la latina (*La M*, *La m*, *Si b M*, *Do # m*, etc.) en función de cuestiones metodológicas: debido a la procedencia del rock en general, y a que los estudios pioneros sobre él son en su mayoría ingleses o americanos, se respeta y se adopta la norma de utilizar dicho sistema para no incurrir en un error de forma.

Ángeles del Infierno

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Maldito sea tu nombre	Am	Fuera de la ley	Em
Rocker	Am	Con las botas puestas	Em
Unidos por el rock	Am	Dame amor	Am
Esclavos de la noche	Am	Junkie	Am
Sombras en la oscuridad	Am	Al otro lado del silencio	Em
El principio del fin	Am	Héroes del poder	Am
Condenados a vivir	Em	Vivo o muerto	Em
Sangre	Bm	Prisionero	Em
No juegos con fuego	Am	No pares	Gm
Es un pacto con el diablo	Am	Diabolicca	Am

Como se puede observar, Ángeles del Infierno basa la práctica totalidad de sus obras en dos tonalidades: Am y Em, con especial incidencia en la primera, con un total de doce canciones (el doble que para la segunda, con seis). Casi de forma residual, utilizan Gm y Bm, con un tema cada una.

Llaman la atención dos aspectos acerca del repertorio de Ángeles del Infierno: en primer lugar, la acotación tan evidente, limitándose a cuatro tonalidades (que en la práctica pueden considerarse únicamente dos) para un conjunto de veinte temas. Y en segundo lugar, que sean precisamente Am y Em, en una clara exposición del carácter eminentemente guitarrístico de sus obras. No se debe perder de vista que ambas son las

más cómodas en la práctica de la guitarra, por la posición en que quedan las notas sobre el mástil, de lo que se desprende el dato adicional acerca del peso que han tenido los guitarristas en el terreno de la composición. No en vano, en su *line up* figuran dos, y son uno de los grupos españoles que más se acercan al canon del estilo anglosajón de heavy metal, con menor presencia en sus obras de la influencia del rock urbano y del *underground*.

Banzai

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Voy a tu ciudad	Dm	Crimen sin castigo	Am
Funciona legal	C#m	Grita	Am
Siempre quieres más	Dm	No quiero esperar	Bm
Tu real salvador	Bbm	Mr. Hyde	Dm
Rock Duro	Dm	Duro y potente	Em
Héroes	Dm	No pierdas el tren	Em
No te enganches	Fm	Noche negra	Em
Amigo	Abm	Traición	Em
Coche rápido en la noche	Bm	Se terminó	Gm
Luces	F#m		

Un caso muy diferente al anterior, con diez tonalidades distintas para diecinueve canciones, con predominio de Dm (5) y a Em (4), y quedando el resto muy repartidas, con un tema cada una a excepción de Am (2) y Bm (2). Sin embargo, tomando en consideración el reparto por discos, hay un dato que resalta especialmente: de los nueve que conforman *Banzai*, cuatro están en Dm y ninguno en Em o Am, mientras que de los diez que incluye *Duro y Potente*, cuatro están en Em, dos en Am y sólo uno en Dm. Es decir, hay un cambio significativo entre ambos álbumes que refleja un cambio en la manera de componer y, por ende, en el estilo del grupo. Escuchando los dos se puede percibir rápidamente cómo el primero de ellos tiene una mayor influencia del rock urbano, mientras que el segundo se aleja de él y responde a un canon estilístico más cercano al del heavy metal europeo. De nuevo se nota el peso en la composición del guitarrista, al igual que ya se ha visto en el caso de Ángeles del Infierno y la utilización de las tonalidades de Am y Em.

Barón Rojo

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Con botas sucias	Em	Casi me mato	Gm
El pobre	F#m	Rockero indomable	Em
Los desertores del rock	Gm	Tierra de vándalos	Am
Efluvios	F#m	Qué puedo hacer	Bm
Larga vida al rock & roll	Am	Siempre estás allí	Dm
El presidente	G	Hiroshima	Bm
Chica de la ciudad	D	El malo	Bm
Barón rojo	E	Diosa Razón	Gm
Incomunicación	E	Se escapa el tiempo	E
Los rockeros van al infierno	Gm	Invulnerable	F#m
Dame la oportunidad	C#m	Herencia letal	Em
Son como hormigas	Am	Breakthoven	Em
Las flores del mal	Em	El baile de los malditos	F#m
Resistiré	F#m	Los chicos del rock	F#m
Satánico plan (vol. Brutal)	Em	Un caso perdido	Dm
Concierto para ellos	Em	Cuerdas de acero	F#m
Hermano del Rock & Roll	Em	No ver, no hablar, no oír	Em
El Barón vuela sobre Inglaterra	Dm	Tras de ti	A
		Hijos de Caín	Cm

Barón Rojo emplea doce tonalidades diferentes para un total de treinta y siete temas musicales. Las más habituales son Em (9) y F#m (7), existiendo después un salto a un segundo conjunto formado por Gm (4), Am (3), Bm (3), Dm (3) y E (3); y quedan como esporádicas, en un tercer bloque, Cm (1), C#m (1), D (1), G (1) y A (1). Lo primero que llama la atención es la utilización tan constante de F#m: atendiendo de nuevo a la distribución discográfica, se observa que aparece dos veces en el primer disco, una en el segundo, y cuatro en el cuarto, lo que puede denotar también un cambio en el desarrollo estilístico (como así ocurre en realidad). En segundo lugar, aparecen tonalidades mayores, poco habituales en el heavy metal, que son síntoma de la influencia de otros estilos. Ahora bien, de las seis que se contabilizan, tres se encuentran en *Larga vida al Rock and Roll*, primer álbum de la banda, y una en cada uno de los demás, lo que ofrece un dato interesante acerca de dichas influencias en un espacio temporal. Un tercer punto a comentar es la distribución de las diferentes tonalidades: cada disco tiene las suyas características. Por ejemplo, Em está presente una vez en el primer disco y en el tercero, cuatro en el segundo y tres en el cuarto. Precisamente *Volumen Brutal*, el segundo, es el que se considera su trabajo más puramente *heavy*, mientras que *En un lugar de la marcha*, el cuarto, da un giro hacia un registro más cercano al hard rock, más melódico; en este caso, la presencia de F#m es lo que compensa a Em. Otro ejemplo es el de Bm, que sólo se emplea en el disco *Metalmorfosis*. Así pues, *En un lugar de la marcha* es el que aglutina mayor presencia de tonalidades mayores, y el que presenta una mayor diversidad tonal junto con *Volumen Brutal*, que se acerca más al estándar de heavy metal, con mayoría de Em; *Metalmorfosis* se apoya en Bm, reduciendo la diversidad tonal y comenzando una transición estilística que desemboca en *En un lugar de la marcha*, con mayoría de F#m,

apoyado en Em, y con una diversidad tonal aún menor. Todo esto puede sorprender teniendo en cuenta lo comentado en el caso de Ángeles del Infierno y de Banzai, y que Barón Rojo tiene dos guitarristas; aunque puede entenderse en cierta medida, considerando que también cuenta con dos vocalistas muy diferentes en timbre, en registro y en manera de componer, siendo uno más melódico que otro, y teniendo ambos un peso importante en la composición. Esa diferencia es lo que provoca la diversidad tonal, pues cada uno adecua sus canciones a su propio timbre y registro, así como a sus propias influencias personales.

Bella Bestia

Título	Tonalidad
Un puntapié en el trasero	Am
No fuiste capaz (duele)	Am
Basta ya	Em
El luchador	Fm
Muévete por ti (muévete)	Am
El rey del juego	Am
Rocanrolero	Am
¿Qué pasa aquí? (Ella)	E
Ven corriendo	F#m

Bella Bestia presenta una gran diversidad tonal en proporción al número de obras analizadas, con cinco tonalidades diferentes para nueve canciones. Apoyan su primer disco (el único para esta parte del análisis) en Am (5), repartiendo el resto de forma homogénea entre E (1), Em (1), Fm (1) y F#m (1). Su estilo, enfocado desde un punto de vista americano y más orientado hacia el hard rock, le sitúa como precursor de esta corriente en España, que se va a desarrollar en la segunda mitad de la década de los ochenta. Por eso no es de extrañar el predominio en su repertorio de Am, que resulta más liviano que otras como Em, más habitual en el heavy metal de esta primera mitad, y que como se ha mencionado se apoya en registros graves para conseguir un mayor efecto de potencia. No obstante, este primer disco aún conserva gran parte de las características del heavy metal *clásico*, y de ahí que el resto de tonalidades empleadas vengan a reforzar dicho entorno.

Evo

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Rock & Roll Barcelona	Gm	Preludio de la muerte/Chica sexy	Em
Animal de ciudad	Am	Hechicera blanca	Am
Piso el gas	Am	Perdedor	F#m
Madera dura	Em	Lejos de la ley	Em
Haz explotar tu volcán	Am	Contigo	Bm
Estoy hecho polvo	Gm	Sangre y metal	Am
¿Quién apretó el botón?	Am	Buitres del mal	Am
Noches de Rock y de alcohol	Em	Dejadme en paz	Dm
Súbete al globo	Dm	Brujas	Em
Maldita soledad	Em		

Evo utiliza seis tonalidades para diecinueve temas, apoyándose fundamentalmente en Am (7) y Em (6), y repartiendo el resto entre Dm (2), Gm (2), F#m (1) y Bm (1). De nuevo se vuelve a comprobar la recurrencia sobre Am y Em, que facilitan la labor guitarrística. Además, en este caso, ambos discos presentan una diversidad tonal muy similar, con prácticamente las mismas tonalidades repartidas en el mismo número de temas, encontrando la única diferencia en Gm (que sólo aparece en los pertenecientes al primer álbum) y Bm (únicamente en el segundo). Esta similitud es un indicador de la homogeneidad estilística entre ambos álbumes.

Goliath

Título	Tonalidad
Herencia maldita	Am
La fuerza del Rock	Em
Trampa mortal	Am
Reaccionar	Am
Dios del Rock	F#m
Te encontraré	Dm
Evasión	A
Drácula	Em
Música	Dm

Al igual que en el caso de Bella Bestia, la diversidad tonal en función del total de temas es lo más característico del repertorio de Goliath, con cinco tonalidades para nueve canciones. Sin embargo, aquí está más repartida la proporción, puesto que aunque destaca Am (3) por encima del resto, casi con la misma cantidad le siguen Em (2) y Dm (2), quedando F#m y A con una canción cada una. Aunque sólo editó un disco, y éste pertenece al ámbito del heavy metal, su edición en el año 1985 (año de inflexión para el género) y el giro hacia el hard rock que su guitarrista y teclista dieron poco después (bajo el nombre de Júpiter) pueden facilitar una explicación a tal diversidad. No

obstante, entre Am y Em acaparan más de la mitad del álbum, un dato a tener en cuenta para valorar su estilo desde un punto de vista tonal.

Mazo

Título	Tonalidad
Balada cafre	Em
Nada, nada	Em
Depresión	Em
Me estás equivocando	Am
Exterminación	F#m
Rebélate	Am
Vive la música (I)	D
Vive la música (II)	Dm
Has cambiado	Dm

El caso de Mazo es prácticamente idéntico al de Goliath, con la salvedad de apoyarse en Em (3) en lugar de Am (2) como tonalidad principal. Considerando el año de edición de su disco (1982) así como la duración de la vida del grupo, no debe extrañar, puesto que su estilo estaba inmerso de lleno en el heavy metal de principios de década, con su correspondiente utilización de registros más graves. Aún así, también presenta gran diversidad en este sentido, completando el círculo de tonalidades con Dm (2), D (1) y F#m (1). En esta ocasión, el empleo de una tonalidad mayor (D) responde a un contraste con su homónimo menor (Dm) en el marco de dos temas, “Vive la Música (I)” y “Vive la Música (II)”, que en realidad van unidos y conforman uno solo.

Medina Azahara

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Paseando por la mezquita	E Frigio/Bm	La esquina del viento	Am
En la mañana	Dm	Me invade una gran pasión	E
Hacia ti	Dm	Tiempo de miseria	Em
Si supieras	Dm	Amanece en la ciudad	Em
Busco	Dm	Me pregunto	Dm
Amiga	Am	Sobre el cristal	Am
Sé	Dm	Es increíble	D/Am/C
Recuerdos del ayer	E Frigio	Una extraña pesadilla	Cm
El rincón de mi mente	Dm	Andalucía	Bm
Sueños de locura	Am	Tras el balcón	Em
Una mañana de mayo	Bm	Quisiera saber	Am
Las flores blancas	Dm	Historias	Em

El caso de Medina Azahara es uno de los más singulares del heavy metal español debido a su arraigo en el rock andaluz. Presenta una considerable variedad tonal, con nueve tonalidades en veinticuatro canciones, divididas en tres franjas muy separadas: por una parte, la compuesta por Dm (8), Am (5,33)⁶³⁷, y Em (4); por otra, la conformada por Bm (2,5) y E Frigio (1,5); y casi de forma residual, E (1), Cm (1), C (0,33) y D (0,33). Lo primero que llama la atención del repertorio de Medina Azahara desde el punto de vista tonal es la coexistencia de varias tonalidades en un mismo tema, tal y como ocurre en “Paseando por la mezquita” y “Es increíble”. Se podría pensar que se trata de modulaciones, pero en ese caso existiría una tonalidad principal sobre la que se modula y a la que se vuelve o recurre; y no es así. Ambos temas presentan secciones separadas, cada una de ellas con su propia tonalidad, herencia del *underground* y del rock progresivo de los años setenta. Otro de los puntos a resaltar es la existencia de E Frigio: armónica y melódicamente, “Paseando por la mezquita” (la primera sección) y “Recuerdos del ayer” están basados en la escala frigia, no utilizando el tercer grado o la sensible que darían una pista acerca de la tonalidad real en la que se encuentran. Esta característica es la que más claramente muestra sus raíces y su relación con el flamenco, un género básicamente modal con especial querencia por dicha escala. En unión con la progresión armónica andaluza, el resultado es un sonido propio muy particular. Además, y aunque de nuevo Am y Em juntas están presentes en la base de más de un tercio del repertorio, es Dm, una tonalidad muy frecuente en la música andaluza y en el flamenco, la más recurrente, con casi el mismo número de canciones.

Ñu

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Profecía	-/Bbm	La revolución	Cm
Preparan	Em	Lucifer	Am
Algunos músicos fueron nosotros	C	La bailarina	Em
Cuentos de ayer y de hoy	Dm	Los caballeros de hierro	Em
El juglar	D	La dama de la carroza (Nessa)	Gm
El paraíso de las flautas	Cm/Dm	Flor de metal	Cm
A golpe de látigo	Gm	Perseguido	Em
A la caza de Ñu	Cm	Acorralado por ti	Am
El flautista	Gm	Más, quiero más	A
La galería	Cm	Romance fantasma	Am
Velocidad	Am/Bm/Gm/Cm	Ella	Fm
La llegada de los dioses	Em	El mejor guerrero	Dm
El expreso	Bm	Tú serás su juez	Em
Más duro que nunca	Am	Eres invencible	C
Fuego	Cm	Una noche más	D
El hombre de fuego	Cm		

⁶³⁷ El cómputo de tonalidades en grupos que presentan varias de ellas en un mismo tema musical se ha calculado mediante un factor exclusivamente temporal, sobre la duración del fragmento parcial que abarca cada una.

Ñu es otro caso singular dentro del heavy metal español. Sus influencias progresivas provocan una gran diversidad tonal en su repertorio, con doce tonalidades diferentes para treinta y una obras, divididas en cuatro bloques por orden de significación: en un primer plano se sitúan Cm (6,91) y Em (6), que cubre un tercio del repertorio analizado en este capítulo; el segundo lo conforman Am (4,32) y Gm (3,25), que abarcan casi un cuarto del total; en un tercer escalón se sitúan C (2) y D (2); y por último están Bm (1,25), Fm (1), A (1), Bbm (0,42) y una sección que podría considerarse libre (0,58), cimentada sobre dos escalas, una húngara gitana en la línea del bajo y la guitarra, y otra lidia en la voz y el violín, ambas sobre C. Su disposición superpuesta en los distintos planos sonoros, y con continuos transportes, contribuye a difuminar la presencia de una dominante o una subdominante, conformando una especie de modo libre de diez notas sin jerarquía de grados en el que únicamente se adivina una tónica o nota recurrente. Precisamente esta sección es la que más llama la atención dentro del conjunto, por su exotismo en un género que, como se ha visto, está basado en un sistema tónico-modal. Se trata de un caso único dentro del heavy metal español, y prácticamente de todo el rock hecho en España a lo largo de su historia, que responde a una herencia del *underground* de los años setenta que se podría definir como *radical*. No en vano, teniendo en cuenta que se incluye en el primer tema de su primer disco, que data de 1978 (antes que el resto de álbumes de cualquier otro grupo), prácticamente se puede asegurar que se trata del nexo de unión entre ambas corrientes, y por tanto del epicentro de toda la producción de heavy metal nacional, aunque aún no se esté en disposición de considerarlo como heavy metal propiamente dicho. Otro aspecto relevante es el predominio de Cm frente a otras tonalidades más habituales en el resto de bandas, y tiene que ver con una particularidad que define a Ñu frente a las demás: la utilización de la flauta travesera como instrumento básico. No se debe olvidar que el registro de la flauta abarca desde el C3 hasta el C6 (tres octavas más agudas), o hasta el F6 (una cuarta justa más), y al convertirse en el instrumento principal la forma de componer varía desde el punto de vista tonal, desbancando a las tonalidades propias de la guitarra a un segundo plano. Sin embargo, Am y Em también son tonalidades cómodas para la flauta, y de ahí que no sea de extrañar que entre ambas conformen la base de casi un tercio del total analizado. Curiosamente, y pese a la diversidad tonal general de su repertorio, llama la atención que *Fuego*, su disco más *duro*, más *potente*, esté basado íntegramente (a excepción de un tema) en estas tres tonalidades, quedando por tanto el resto de su producción mucho más variada (*Cuentos de ayer y de hoy* tiene seis tonalidades para cinco temas; *A golpe de látigo* cuenta con siete para ocho temas; y *Acorralado por ti*, la misma proporción que éste). Otro punto llamativo es el hecho de la coexistencia de diversas tonalidades en una misma obra, como ocurre en el caso de “Profecía” (Libre y Bbm), “El paraíso de las flautas” (Cm y Dm) y “Velocidad” (Am, Bm, Gm y Cm), siendo especialmente particulares el primero y este último caso, donde no hay una que domine sobre el resto, sino que todas se hallan alrededor de la misma proporción. Por último, es obligado reseñar la presencia de tonalidades mayores, y sobre todo que tres de las cuatro se encuentran en *Acorralado por ti*, editado en el preámbulo del cambio de lustro, y en el que la influencia del rock progresivo es mucho menor que en los tres discos anteriores.

Obús

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Va a estallar el obús	Gm	Doble vida	Em
Cállate	D	Hasta el alma empeñaré	Dm
La escalera	Em	No te cortes	Am
Dosis de Heavy Metal	Dm	Te visitará la muerte	Em
Petrodólares	Em	Un par de tipos	Am
Pesadilla nuclear	Dm	Taxi	F#m
Préstame amigo tu cabeza	A	Evasión	Bm
Yo sólo lo hago en mi moto	A	La mano diestra	Am
La invasión de las máquinas	Am	Viviré	Em
Buscando acción	Dm	Deprisa, deprisa	Em
Dinero, dinero	E	Vamos muy bien	A
Perdido en la ciudad	Bm	Autopista	F#m
Poderoso como el trueno	Am	F.M.	Am
Prohibido hacer Rock	A	El que más	Am
Dame amor	Am	La Raya	Em
Estúpido acusador	Em	Alguien	F#
Labios asesinos	Em	Da igual	Am
Líos en el congreso	Bm	Juego Sucio	Em

Obús vuelve a una diversidad tonal media, basada especialmente en las dos tonalidades fuertes del heavy metal: Em (10) y Am (9), que cubren entre ambas más de la mitad de su producción para este período. Más distantes, aunque también interesantes en cuanto a número de veces que aparecen, están Dm (4), A (4) y Bm (3), quedando como esporádicas F#m (2), Gm (1), F# (1), E (1) y D (1). Sin embargo, a diferencia de otros grupos en los que se ha podido notar un cambio estilístico a medida que han ido editando discos, Obús ha mantenido una homogeneidad tonal. Este hecho es una de las causas que la ha posicionado como una de las bandas de referencia del género en España, con un estilo muy definido. Aún así, sí que se puede apreciar algo significativo en su producción discográfica: en *Prepárate*, su primer álbum, no utilizan Am, y Em sólo se halla dos veces; tanto en *Poderoso como el trueno* como en *Pega con fuerza*, el conjunto de ambas llega casi al 50%; mientras que en *El que más*, el cuarto de la serie, y considerado su mejor trabajo por parte del público y medios de comunicación especializados, suman un 70% del total de temas. Una progresión muy llamativa que indica una evolución hacia los parámetros más estandarizados del heavy metal en España. Tampoco es desdeñable el empleo que hace de las tonalidades mayores (siete en total), por encima de la media, y que a excepción de en el tercer disco se encuentran repartidas en los demás de forma similar, dotando de *color* a la habitual monotonía melódica del modo menor.

Panzer

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
El rock es tu guerra	A	Galones de plástico	Am
Tú te rebelarás	Am	Sálvese quien pueda	Am
Gedeón	Em	Gloria al Rock and Roll	Em
Los grilletos de la represión	Am	Sube un escalón	Em
Al pie del cañón	Em	OTAN sí, OTAN no	Am
Panzer	Am	Toca madera	Am
Solitario	Em	Arriba	Am
Buenas noches Mr. Rock	Em	Número negro	Em
Rata de alquitrán	Am	Síndrome	F#m
Perro viejo	Am	Tú mismo	Am
Escapa	Em	Dios del Rock	Em
Agárrate	Em	Caña	Dm
Salvaje como puro metal	Am	Danza de la muerte	Em
Víboras	Am	Reina callejera	Em
Junto a ti	Am	Instrumental	F#m

Panzer se desenvuelve en los clichés clásicos del heavy metal español, con una variedad tonal limitada y basada fundamentalmente en Am (14) y Em (12), quedando reducida a presencias puntuales el empleo de F#m (2), Dm (1) y A (1). Entre las dos primeras abarcan casi un 87% del total del repertorio analizado para este período. Atendiendo a la distribución por discos, se ve claramente cómo los dos primeros están integrados por completo (a excepción del tema “El rock es tu guerra”, en A) por Am y Em, quedando para el tercero, *Toca madera*, una distribución más heterogénea desde el punto de vista de la tonalidad. Como se ha comprobado en los casos anteriores, no es casualidad que esto ocurra acercándose temporalmente a la mitad de la década, cuando el género se ramifica y el hard rock comienza a asomarse a la escena española. No obstante, y aunque se percibe una evolución tonal, el cambio no es radical, puesto que F#m y Dm tan sólo cubren un 30% del total del disco.

Rosa Negra

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Paranoicos	F#m	A bordo de la ruina	Am
Volcán	Gm	Harlem	F#m
No sois el sexo débil	Dm	Condenado a vivir	Am
Apocalipsis	F#m	El beso de Judas	Em
Kamikazes	F#m	Vuelo sin motor	C#m
Espejo del agujero	Bm	Carne de escenario	Am
A la caza del zorro	E	Rojo cielo atardecer	Em
El hombre bala	F#m	Te seguiré	Em
Parásitos	F#m	Es falso	Am

Con una diversidad tonal bastante amplia, con ocho tonalidades para veinte temas, Rosa Negra presenta, en este sentido, tres bloques de canciones muy bien delimitados: por una parte, el de las que están basadas en F#m (6); por otra, el de las asentadas sobre Am (4) y Em (3); y por último, el formado por tonalidades puntuales, en el que se encuentran C#m (1), Dm (1), E (1), Gm (1) y Bm (1). Hay dos hechos significativos en su discografía: el predominio de F#m sobre las demás, y la distribución por álbum tanto de ésta como del resto. F#m es una tonalidad que podría considerarse “poco habitual” en la música popular. Sin embargo, y como queda de manifiesto a lo largo de estas líneas, no lo es tanto para el heavy metal, debido fundamentalmente a su registro grave (como generadora de *power chords* se encuentra en una posición privilegiada gracias a su sonoridad grave), y a que resulta bastante cómoda para la voz. Además, en determinadas circunstancias (sobre todo si se encuentra al lado de otras tonalidades presentes más a menudo), denota inestabilidad, lo que puede dinamizar el conjunto final. Al observar la distribución de los temas en los dos álbumes de la banda, se ve claramente cómo en el primero de ellos se concentran cinco de las ocho tonalidades descritas en el análisis, con especial presencia de F#m (en la mitad de las canciones), mientras que en el segundo se hallan Am y Em en su totalidad (entre ambas suponen el 70% de *El beso de Judas*). Esto es claro indicador de un cambio estilístico en cuanto al proceso de composición, aunque en este caso no se traduce en un cambio drástico de estilo del propio grupo: si bien es cierto que fluctúa hacia el hard rock de la segunda mitad de década, sigue manteniendo una raíz *heavy* en el resto de parámetros y elementos compositivos y estructurales.

Santa

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Reencarnación	Am	Todo mi honor	Dm
Fuera en la calle	Em	No eres suficiente	Cm
Héroe de papel	Bm	Sin compasión	Dm
Santa	Em	Sólo eres tú	Am
Cuestión de honor	Em	No hay piedad para los condenados	Em
Al lado del diablo	F#m	D'astaire club	G#m
Mis noches tienen R'n'R	Am	Levántate	A
Desertor	C#m	Arma mortal	Bm
Sobrevivir	Am	Huérfanos de la tormenta	Dm

Santa presenta una diversidad tonal elevada, con nueve tonalidades para los dieciocho temas incluidos en el estudio, basando su producción en Am (4) y Em (4), seguidas por Dm (3) y Bm (2), y apareciendo de forma esporádica Cm (1), C#m (1), F#m (1), G#m (1) y A (1). A priori un crisol que, después de lo visto hasta ahora, podría denominarse estándar, con protagonismo de las dos primeras (con casi un 45% del total). Lo más interesante se descubre, una vez más, al mirar la distribución por discos: por ejemplo, el conjunto formado por Am y Em ocupa dos tercios en el primero, mientras que en el segundo apenas sobrepasa un 20%; o Dm, que no aparece en *Reencarnación*, pero en *No hay piedad para los condenados* supone un tercio del total. Además, en éste se encuentra A, la única tonalidad mayor de la muestra analizada. Todo

ello apunta a un cambio en el estilo compositivo, con mayor experimentación sonora en el segundo álbum, y que se traducirá en un giro hacia un heavy metal más melódico.

Sobredosis

Título	Tonalidad	Título	Tonalidad
Caliente como un volcán	Am	Dinosaurio	F#m
Tú no eres el mejor	Am	Corriendo	F#m
Chico (+En la oscuridad)	Dm	Dinero, mujeres y rock	F#m
Ritual	Em	No puedo vivir sin ti	Am
Alíate	C#m	Sangre joven	Bm
Sucio embaucador	C#m	Bajo el fuego	Am
Fuera de control	F#m	Vuelve a mí	Am
Víctima del asfalto	Bm	Noches de pasión y lujuria	Em
Extrañas criaturas	Em		

En Sobredosis existe una menor diversidad tonal, con seis tonalidades para diecisiete temas: Am (5), F#m (4), Em (3), C#m (2), Bm (2) y Dm (1). Al igual que en el caso de Rosa Negra, F#m cobra especial protagonismo y se coloca entre Am y Em en cuanto a nivel de importancia, siendo un indicador del estilo de la banda. Llama la atención que, en el primer disco, Sobredosis emplea las seis tonalidades, y además lo hace de un modo homogéneo: Am (2), Em (2), C#m (2), Dm (1), Bm (1), F#m (1), resultando un álbum tonalmente muy diverso, mientras que en el segundo esa diversidad se reduce a cuatro, pero mucho menos equilibrada, con Am (3) y F#m (3) muy por encima de las otras dos (Em y Bm, con una cada una). No obstante, en esta ocasión la diversidad tonal no marca un cambio de estilo de un disco con respecto al otro, sino más bien un cambio hacia una mayor sobriedad melódica, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, en el caso de Santa.

Tigres

Título	Tonalidad
El exterminador	Am
No me rindo	Dm
No hay segunda vez	Dm
London woman	Am
Listos para el asalto	Gm
Vive libre	Em
Sígueme	Em
Tigres de oro	Am
Metal	Dm

Tigres presenta una diversidad tonal amplia en relación a su producción, con cuatro tonalidades diferentes para el total de nueve temas incluidos en el análisis: Am (3), Dm (3), Em (2) y Gm (1). Lo más significativo es el protagonismo que adquiere en su obra Dm, claro indicador del estilo del grupo: teniendo en cuenta el orden de las cuerdas de la guitarra y el bajo, se sabe que E es la más grave, lo cual coloca prácticamente a D como la nota más aguda⁶³⁸. La utilización de fundamentales más agudas para la creación de *power chords* es un recurso habitual en el heavy metal norteamericano, especialmente con el auge del hard rock y del *sleazy*, rondando la mitad de la década de los ochenta. No en vano, incluso la estética de Tigres guarda una gran similitud con la de bandas americanas como Van Halen o los pioneros del *sleazy*, en los que la influencia del *glam* estaba claramente presente.

Tritón

Título	Tonalidad
A tope de amor y lujo	Em
Ni un duro por ti	Bm
Tritón	Bm
Sin control	F#m
Sangre y sudor	E
Tienes feeling	F#m
Principio y fin	Am
Viejos locos	Dm

La diversidad tonal de Tritón es, en proporción al número de temas, la más elevada de todas las analizadas, con seis tonalidades para ocho canciones: F#m (2), Bm (2), Dm (1), Em (1), E (1) y Am (1). Además, rompe la inercia de Am y Em como tonalidades predominantes, quedando éstas relegadas a un segundo plano en favor de F#m y Bm. Esta variedad puede responder al momento de aparición del grupo, en los albores de una diversificación estilística generalizada, con el hard rock americano entrando en España e influenciando a muchas de las bandas cuya existencia transcurrió entre la primera y la segunda mitad de la década. Una teoría nada descabellada si se toma en consideración la presencia en el repertorio de Tritón de E, así como de Bm y Dm, que como se ha comentado hace un momento, tienen una nota fundamental de registro más agudo y serán un recurso más habitual de la vertiente norteamericana.

Una vez analizada la tonalidad en cada uno de los grupos que componen la muestra, el siguiente paso será aglutinar y tratar todos estos datos de forma conjunta para poder hallar una conclusión general acerca de cuál o cuáles son las tonalidades más frecuentes dentro del heavy metal español de la primera mitad de la década de los ochenta.

⁶³⁸ Salvo que se afine con la sexta cuerda en D, en cuyo caso pasaría a ser la más grave. No obstante, este recurso queda descartado, ya que no se utiliza en el heavy metal español, y queda relegado al uso de guitarras de siete cuerdas en el heavy metal anglosajón, aunque ya prácticamente entrados en los años noventa.

Para ello, se ha enfocado la búsqueda de conclusiones desde dos puntos de vista diferentes: por un lado, por número de temas musicales, es decir, tomando cada canción como una variable diferente (lo que en la práctica suponen trescientos trece datos independientes). Por otro, por número de grupos: buscando las dos tonalidades más utilizadas por cada uno de ellos y asignándoles el mismo valor, al margen del número de obras del repertorio de cada banda (lo que arroja un saldo de treinta y dos variables). Esta doble visión de las conclusiones pretende responder a las dos maneras posibles de valorar el legado del heavy metal hecho en España. La primera de ellas es, en realidad, una visión ponderada en base a la producción musical de cada grupo: al asignar una variable por obra, es evidente que el peso en el total de, por ejemplo, Barón Rojo (37 temas), será mucho mayor que el de otros como Tigres (9) o Tritón (8). La segunda, sin embargo, al no tener en cuenta el volumen de los repertorios particulares, arroja un dato basado simplemente en las preferencias tonales, igualando el peso de cada uno de ellos en el resultado final.

Comenzando por un análisis basado en el número total de temas, en el cuadro adjunto se pueden observar de forma sintetizada las utilizaciones que cada grupo hace de las diferentes tonalidades en sus respectivas producciones, así como el empleo global de cada una de ellas y el tanto por ciento que suponen en el conjunto final.

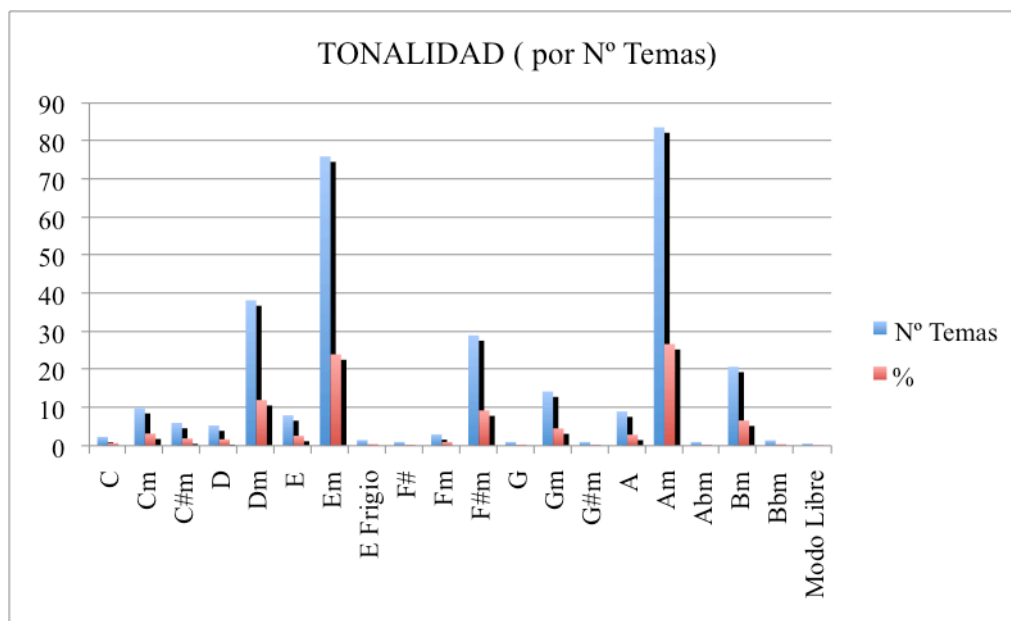
	C	Cm	C#m	D	Dm	E	Em	E Frigio	F#	Fm	F#m	G	Gm	G#m	A	Am	Abm	Bm	Bbm	M. Libre	Total
Angeles del Infierno							6						1			12		1			20
Banzai			1		5		4			1	1		1			2	1	2	1		19
Barón Rojo		1	1	1	3	3	9				7	1	4		1	3		3			37
Bella Bestia						1	1			1	1					5					9
Evo					2		6				1		2			7		1			19
Goliath					2		2				1				1	3					9
Mazo				1	2		3				1					2					9
Medina Azahara	0,33	1		0,33	8	1	4	1,5								5,33		2,5			24
Nu	2	6,91		2	2,2		6			1			3,25		1	4,32		1,25	0,42	0,58	30,9
Obús				1	4	1	10		1		2		1		4	9		3			36
Panzer					1		12				2				1	14					30
Rosa Negra			1		1	1	3				6		1			4		1			18
Santa		1	1		3		4				1			1	1	4		2			18
Sobredosis			2		1		3				4					5		2			17
Tigres					3		2						1			3					9
Tritón					1	1	1				2					1		2			8
	C	Cm	C#m	D	Dm	E	Em	E Frigio	F#	Fm	F#m	G	Gm	G#m	A	Am	Abm	Bm	Bbm	M. Libre	Total
TOTAL	2,33	9,91	6	5,33	38,2	8	76	1,5	1	3	29	1	14,25	1	9	83,65	1	20,8	1,42	0,58	313
	C	Cm	C#m	D	Dm	E	Em	E Frigio	F#	Fm	F#m	G	Gm	G#m	A	Am	Abm	Bm	Bbm	M. Libre	Total
%	0,74	3,167	1,92	1,7	12,21	2,557	24,29	0,4794	0,3	0,96	9,268	0,32	4,554	0,32	2,876	26,732	0,32	6,63	0,454	0,185	100

En este sentido se observa que, tal y como se ha venido adelantando hasta ahora, las dos tonalidades predominantes son, con mucha diferencia sobre el resto, Am (26,73%) y Em (24,29%), que suponen alrededor de un cuarto de la producción cada una, y en conjunto más de la mitad del repertorio *heavy* español del período analizado. A distancia les siguen Dm (12,21%) y F#m (9,27%), y en un tercer bloque se encuentran Bm (6,63%) y Gm (4,55%), quedando las demás muy por debajo.

La primera lectura que se puede sacar de ello, además de concluir que Am y Em son las tonalidades predominantes, es que más del 50% del repertorio compuesto hasta 1985 está fundamentado sobre ambas, prácticamente el 75% sobre éstas y otras dos (Dm y F#m), y más del 80% sobre un total de seis tonalidades. Una segunda lectura, derivada de la anterior, sería que el resto quedan como relativamente residuales, puesto que tan sólo Cm supera un 3%, y ocho de ellas no llegan siquiera a cubrir un 1%. Es decir, que de las veinte tonalidades utilizadas (incluyendo E Frigio y el modo libre), catorce son apenas significativas. Además, han quedado sin utilizar doce de las pertenecientes a las tablas clásicas: C#, Cb, Db, D#m, Eb, Ebm, F, Gb, A#m, Ab, B, Bb.

Una tercera lectura podría hacerse acerca del empleo de tonalidades mayores: sólo se utilizan seis (C, D, E, F#, G y A), de las cuales ninguna pertenece a la rama de los bemoles, y entre todas suman apenas un 8,5% del total. Este dato es también relevante, puesto que indica que el heavy metal en España está basado fundamentalmente sobre tonalidades menores. Pero además hay otro detalle importante: las dos más utilizadas son A y E, es decir, las variantes mayores de Am y Em, que son las dos tonalidades predominantes. Esto ocurre básicamente por la armonía hueca que generan los *power chords*, y que facilita un juego armónico y melódico según se introduzca una tercera mayor o menor, así como la sensible del acorde, de modo que será frecuente el paso de una a otra a lo largo de una misma obra.

En los cuadros que figuran a continuación se plasman de forma gráfica y resumida las conclusiones recién expuestas acerca del análisis de la tonalidad desde el punto de vista del total del número de temas musicales:



Tonalidad	Nº Temas	%
-----------	----------	---

C	2,33	0,7
Cm	9,91	3,2
C#m	6	1,92
D	5,33	1,7
Dm	38,2	12
E	8	2,6
Em	76	24
E Frigio	1,5	0,48
F#	1	0,3
Fm	3	1

Tonalidad	Nº Temas	%
-----------	----------	---

F#m	29	9,27
G	1	0,3
Gm	14,25	4,55
G#m	1	0,32
A	9	2,9
Am	83,65	26,7
Abm	1	0,32
Bm	20,75	6,63
Bbm	1,42	0,45
Modo Libre	0,58	0,19

El segundo punto de vista desde el que se ha procurado la obtención de una conclusión general ha sido el del número de grupos, tomando en cuenta únicamente las dos tonalidades más empleadas por cada uno de ellos. Se podría haber simplificado aún más escogiendo solamente la primera opción, pero de esta forma se ha considerado que el resultado se ajusta más a la realidad, ampliando el espectro (no en vano, en varios casos la primera y la segunda opción se hallan muy cerca la una de la otra en cuanto a número de utilizaciones, y descartar la segunda hubiera podido falsear los datos finales).

En el siguiente cuadro se resume el empleo que cada una de las bandas hace de las dos tonalidades más comunes en sus respectivos repertorios:

	1ª Opción	2ª Opción
Ángeles del Infierno	Am	Em
Banzai	Dm	Em
Barón Rojo	Em	Gm
Bella Bestia	Am	varias
Evo	Am	Em
Goliath	Am	varias
Mazo	Em	Dm
Medina Azahara	Dm	Am
Ñu	Cm	Em
Obús	Em	Am
Panzer	Am	Em
Rosa Negra	F#m	Am
Santa	Em	Am
Sobredosis	Am	F#m
Tigres	Am	Dm
Tritón	Bm	F#m

*⁶³⁹

*

*

⁶³⁹ En los casos marcados con “*”, ambas opciones coinciden en número de veces utilizadas.

Como se puede apreciar, siguiendo este criterio el resultado es exactamente el mismo que con el anterior. Es decir, Am y Em son las dos tonalidades predominantes, con una amplia diferencia respecto de las dos siguientes, que también son Dm y F#m, y no apareciendo tonalidades mayores entre las opciones principales.

Por lo tanto, y teniendo en cuenta ambas vías, es correcto afirmar que la tonalidad del heavy metal español de la primera mitad de la década de los años ochenta está en modo menor, con una preferencia absoluta por Am y Em (en este mismo orden).

Escalas modales

Las escalas modales son el otro elemento que define de manera más clara la melodía del heavy metal. Ya se ha reflexionado acerca del peso que éstas tienen sobre el parámetro armónico, a través de progresiones que alteran el discurso tonal del bajo. Sin embargo, cuando aparecen melódicamente, completan el discurso global, complementando las líneas melódicas vocales e instrumentales, y difuminando la verticalidad de los acordes, aportando una sonoridad diferente a la que confiere la tonalidad.

Al igual que en el análisis de ésta, se debe tratar de hallar un patrón de uso de las escalas modales desde un punto de vista melódico, tanto a nivel particular como general, que facilite una imagen lo más exacta posible de las más utilizadas, y permita despejar la otra variable que lleve a resolver la ecuación de la melodía en el heavy metal español.

Para ello hay que tener en cuenta una singularidad que el género presenta en España, herencia de la situación político-cultural a la que el país se vio sometido desde los años de la Dictadura: el aprendizaje por imitación, consecuencia de la ausencia de formación en música popular moderna, de la dificultad para conseguir material de estudio de calidad, del retraso que a principios de los ochenta llevaba con respecto al heavy metal anglosajón, así como de la falta de referentes nacionales. Es decir, se empezó a generar heavy metal sin tener conocimiento de la técnica y recursos propios del estilo musical; sin maestros, métodos ni libros con los que asimilarlos⁶⁴⁰. Fruto de ello es el empleo de diversos elementos sin tener plena consciencia de los mismos, simplemente por el hecho de su buena sonoridad. Y en este grupo se sitúan precisamente las escalas modales, cuyo uso no se puede considerar, por tanto, casual ni fortuito, aunque sí indirecto.

No obstante, y aunque los propios músicos no tuvieran en su momento un conocimiento y una intención claras para su utilización, son parte importante de las características del género, y corresponde a la musicología la tarea de arrojar luz sobre ellas para esclarecer su aporte al sonido del heavy metal nacional.

Existe una salvedad, que se puede encontrar en las escalas de blues: el blues, como género modal, basa sus propias escalas en determinados grados de las modales, y por lo tanto su sonoridad tiene un efecto similar, en función de las notas escogidas. Las

⁶⁴⁰ Los primeros libros y vídeos sobre técnica de guitarra no aparecieron en España hasta finales de la década y principios de los noventa.

más conocidas son las pentatónicas, sobre las que se fundamenta toda la teoría musical del rock; un género que, como ya se vio en el primer capítulo, alcanzó altos niveles de desarrollo dentro de España, y tuvo una progresión importante durante la década de los setenta. Sabiendo que muchos de sus músicos son los que dieron forma al primer heavy metal dentro del país, es evidente que sí se conocían bien las escalas de blues, y por lo tanto, al aplicar éstas, se estaban aplicando en cierto modo las escalas modales a las que se hace referencia en esta sección. No hay que perder de vista que las pentatónicas, por el hecho de tener sólo cinco notas, podrían ser perfectamente el armazón de varias escalas modales al mismo tiempo, convirtiéndose en un recurso muy útil para cambiar de una a otra sin alterar el carácter de la obra musical.

Al hilo de esto, se debe aclarar un aspecto importante antes de proceder al análisis detallado: las escalas modales a las que se va a hacer referencia no se corresponden exclusivamente con las escalas de guitarra, sino a las que conforman en cada momento todos los agentes que intervienen en la ejecución sonora. Es decir, tomando en consideración, al mismo tiempo, todos los planos sonoros del discurso musical, desde el bajo hasta la voz, pasando por las guitarras y cualquier otro instrumento que pueda participar en ese mismo instante (teclado, flauta, violín, guitarra clásica, acústica o flamenca, etc.)⁶⁴¹, y realizando una reducción de todos ellos a una misma línea, como si se tratara de un solo ejecutante. Conviene dejar claro este punto debido a la particularidad que presentan los métodos y tratados de guitarra y de rock en general, basados prácticamente en su totalidad en la transcripción y desarrollo de la parte guitarrística o vocal de las obras musicales. Sin embargo, no se puede considerar válido dicho sistema para este análisis, ya que de esta manera tan sólo se conseguirían resultados sesgados o parciales, y no se podría determinar el alcance completo de la sonoridad que las escalas modales aportan a la totalidad del conjunto. Al no pretender el estudio pormenorizado de los diferentes planos, la forma que aquí se plantea resulta más válida, pues si bien no los aísla singularmente, sí permite una visión global del impacto final de las escalas modales sobre la melodía.

Por último, antes de adentrarse en el detalle, hay que advertir que las escalas que se indican a continuación son exclusivamente las que no conforman la tonalidad de la pieza. De este modo, cuando una obra se encuentre en una tonalidad menor, no se consignará la escala eólica sobre la tónica; y lo mismo ocurrirá con una mayor y la jónica. La única excepción en ambos casos será cuando exista a lo largo del tema una modulación, o al menos un pasaje basado en otra escala eólica o jónica diferente a la de la tonalidad original.

Además, se han obviado las escalas modales que, por su brevedad o su lugar en el desarrollo, no se han considerado influyentes o decisivas en el sonido final. De esta forma se evitan complicaciones en la búsqueda de conclusiones.

⁶⁴¹ A excepción de la batería y la percusión, debido a que su sonido es indeterminado y, por lo tanto, no tendrán influencia sobre la línea melódica.

Ángeles del Infierno

Título	Escalas modales
Maldito sea tu nombre	Lidia / Mixolidia
Rocker	-
Unidos por el rock	Eólica
Esclavos de la noche	Mixolidia
Sombras en la oscuridad	Lidia / Mixolidia
El principio del fin	Lidia / Mixolidia
Condenados a vivir	Jónica
Sangre	Jónica
No juegos con fuego	Dórica
Es un pacto con el diablo	Dórica
Fuera de la ley	Jónica / Eólica
Con las botas puestas	Frigia
Dame amor	Dórica / Eólica
Junkie	-
Al otro lado del silencio	Frigia / Lidia / Mixolidia
Héroes del poder	Dórica / Frigia / Mixolidia
Vivo o muerto	Lidia / Mixolidia 6b
Prisionero	Jónica / Mixolidia
No pares	Dórica / Mixolidia
Diabolicca	-

Por orden de utilización, de mayor a menor: Mixolidia (8), Dórica y Lidia (5), Jónica (4), Frigia y Eólica (3), y Mixolidia 6b (1). La primera particularidad que se manifiesta es la abundancia de la escala mixolidia, puesto que es una escala mayor en medio de un repertorio íntegro menor, y que además se encuentra reforzada por el empleo de las escalas lidia y jónica, también mayores, así como por la mixolidia con el sexto grado alterado descendientemente, que se mueve de forma ambigua entre ambas modalidades. La escala dórica matiza frecuentemente la tonalidad, y además, la presencia de la escala eólica en esta relación indica modulaciones en algunos temas sobre la tonalidad principal. Otro aspecto a resaltar es la ausencia de escalas modales en tres de las obras, de forma que pueden considerarse completamente tonales. Por último, mencionar el empleo de otro tipo de escalas o recursos melódicos, como en este caso la escala de rock and roll en “Es un pacto con el diablo”, que muestra otra clase de influencia al tiempo que enriquece la paleta cromática.

Banzai

Título	Escalas modales
Voy a tu ciudad	-
Funciona legal	Dórica / Lidia
Siempre quieres más	Jónica
Tu real salvador	Lidia / Mixolidia
Rock Duro	Frigia / Mixolidia
Héroes	Lidia / Eólica
No te enganches	Lidia
Amigo	Frigia / Lidia
Coche rápido en la noche	Jónica / Lidia
Luces	Lidia
Crimen sin castigo	Eólica
Grita	Dórica
No quiero esperar	Jónica / Dórica / Lidia / Eólica / Mixolidia 6b
Mr. Hyde	Dórica / Eólica
Duro y potente	Dórica / Lidia
No pierdas el tren	Lidia
Noche negra	Jónica
Traición	Lidia
Se terminó	-

De más utilizada a menos: Lidia (11), Dórica (5), Jónica y Eólica (4), Frigia y Mixolidia (2), y Mixolidia 6b (1). Llama la atención en el repertorio de Banzai la diferencia tan grande entre el empleo de la escala lidia y el resto. De nuevo se aplica una escala mayor en un repertorio íntegramente menor, apoyada por la presencia de las escalas jónica y mixolidia, además de por la mixolidia con el sexto grado alterado descendientemente. Hay una aparición de escalas jónicas y eólicas relativamente importante, que indican posibles modulaciones a tonalidades mayores o menores, y resaltan los dos temas en los que no se emplean escalas modales, si bien “Se terminó” cuenta con una progresión armónica frigia que impide que pueda ser considerado tonal en su totalidad.

Barón Rojo

Título	Escalas modales
Con botas sucias	Dórica
El pobre	
Los desertores del rock	-
Efluvios	
Larga vida al rock & roll	Dórica
El presidente	Mixolidia
Chica de la ciudad	Dórica
Barón rojo	Dórica
Incomunicación	Dórica / Mixolidia
Los rockeros van al infierno	Dórica / Mixolidia
Dame la oportunidad	-
Son como hormigas	-
Las flores del mal	Dórica / Eólica
Resistiré	-
Satánico plan (vol. Brutal)	Mixolidia
Concierto para ellos	Dórica / Frigia
Hermano del Rock & Roll	Dórica / Mixolidia
El Barón vuela sobre Inglaterra	Dórica
Casi me mato	Dórica / Lidia / Mixolidia
Rockero indomable	Eólica
Tierra de vándalos	Dórica
Qué puedo hacer	Eólica
Siempre estás allí	Dórica
Hiroshima	Eólica
El malo	Dórica
Diosa Razón	Eólica
Se escapa el tiempo	Eólica
Invulnerable	Eólica / Frigia / Jónica
Herencia letal	Eólica
Breakthoven	-
El baile de los malditos	Dórica
Los chicos del rock	Lidia / Mixolidia / Eólica
Un caso perdido	-
Cuerdas de acero	Dórica
No ver, no hablar, no oír	Dórica / Eólica
Tras de ti	Eólica / Mixolidia
Hijos de Caín	-

En la producción de Barón Rojo de la primera mitad de los ochenta se encuentran las siguientes escalas modales: Dórica (17), Eólica (11), Mixolidia (8), Frigia y Lidia (2), y Jónica (1). Resalta por encima de todo el empleo de la escala dórica (en prácticamente la mitad de los temas), así como el de la eólica, con casi un tercio del

total, lo que en un repertorio básicamente menor refuerza el carácter del mismo (incluso en tres de los seis temas compuestos sobre tonalidad mayor, ambas sirven de contrapunto modal). Otra de las cosas que llama la atención es la presencia en solitario de las escalas dórica, mixolidia y eólica en al menos la mitad del repertorio analizado, de forma que las dos primeras suponen el único matiz modal sobre canciones básicamente tonales, mientras que la última apoya la tonalidad mediante modulaciones recurrentes al modo menor. Además, esto se ve fortalecido con la ausencia de escalas modales en otras siete obras de forma íntegra, y en otras dos (“El pobre” y “Efluvios”) en las que sólo se utilizan escalas pentatónicas (además de las naturales). El resultado global es, por tanto, el de un repertorio muy tonal que diferencia en gran medida el trabajo de Barón Rojo del de muchos otros grupos representantes del género.

Bella Bestia

Título	Escalas modales
Un puntapié en el trasero	Eólica / Locria 2#
No fuiste capaz (duele)	Mixolidia
Basta ya	Jónica / Dórica / Lidia / Eólica / Locria
El luchador	Dórica / Eólica / Locria 2#
Muévete por ti (muévete)	-
El rey del juego	Mixolidia
Rocanrolero	Jónica / Dórica / Eólica
¿Qué pasa aquí? (Ella)	Jónica / Eólica
Ven corriendo	Dórica / Lidia

Eólica (5), Dórica (4), Jónica (3), Lidia, Mixolidia y Locria 2# (2), y Locria (1). El caso de Bella Bestia es muy distinto al de Barón Rojo, pues en proporción casi no presenta temas estrictamente tonales (con la excepción de “Muévete”, y la de “¿Qué pasa aquí?”, que aunque presenta modulaciones es básicamente tonal). Como peculiaridades, cabe resaltar el empleo de la escala mixolidia, mayor, de forma exclusiva sobre dos obras en Am, así como la escala locria (normal y con el segundo grado alterado ascendentemente), cuya sonoridad disminuida confiere un carácter muy especial. Se observa también la acumulación de escalas modales en las mismas canciones, de forma que les aportan una gran variedad melódica. Además, Bella Bestia hace uso de recursos característicos, como sucesiones de quintas paralelas (“prohibidas” por la armonía clásica, en “Un puntapié en el trasero”), o cromatismos (en temas como “Rocanrolero” o “¿Qué pasa aquí?”).

Evo

Título	Escalas Modales
Rock & Roll Barcelona	Jónica / Lidia / Mixolidia / Eólica / Locria
Animal de ciudad	Jónica / Dórica / Frigia / Mixolidia 6b
Piso el gas	Lidia
Madera dura	Mixolidia 6b
Haz explotar tu volcán	Jónica / Dórica / Lidia
Estoy hecho polvo	Mixolidia 6b
¿Quién apretó el botón?	Jónica / Frigia / Mixolidia
Noches de Rock y de alcohol	Jónica / Locria
Súbete al globo	Jónica / Lidia / Mixolidia / Eólica
Maldita soledad	Lidia
Preludio de la muerte/Chica sexy	Frigia / Lidia / Mixolidia
Hechicera blanca	Dórica
Perdedor	Mixolidia 6b
Lejos de la ley	Frigia / Lidia / Locria
Contigo	Jónica / Eólica
Sangre y metal	Lidia / Eólica
Buitres del mal	Lidia / Mixolidia
Dejadme en paz	Dórica / Lidia / Mixolidia
Brujas	Dórica / Lidia / Mixolidia

Lidia (11), Jónica y Mixolidia (7), Dórica (5), Frigia, Eólica y Mixolidia 6b (4), y Locria (3). Evo se vale de las escalas modales para moverse en una ambigüedad sonora que le lleva continuamente desde el modo menor al mayor: con un repertorio íntegramente menor, en quince de las diecinueve canciones analizadas utiliza una, dos o las tres escalas modales mayores, y en tres de las cuatro restantes se apoyan en la mixolidia con el sexto grado alterado descendientemente. De hecho, lo más llamativo de la relación de escalas modales que presenta Evo es la diferencia tan grande entre la proporción de mayores (25) y menores (10). De toda su producción, únicamente “Contigo” se puede considerar estrictamente tonal, lo que les sitúa en el polo opuesto al de otros grupos como Barón Rojo. La presencia de la escala locria en tres de los temas aporta también cierto color al conjunto, ya de por sí recargado de elementos extra tonales, y al empleo de las escalas modales hay que añadir el uso que la banda catalana hace de otros recursos, como la escala disminuida (en temas como “Animal de ciudad” o “Estoy hecho polvo”), cromatismos (“Piso el gas”, “Contigo” o “Sangre y metal”), cadencia andaluza (“¿Quién apretó el botón?”), progresiones a través del círculo de quintas (“Contigo”), quintas paralelas (“Piso el gas”) u octavas paralelas (“prohibidas” también por la armonía clásica, al igual que las quintas, en obras como “Lejos de la ley”, “Sangre y metal” o “Buitres del mal”).

Goliath

Título	Escalas modales
Herencia maldita	Jónica / Dórica / Mixolidia / Eólica
La fuerza del Rock	Lidia / Eólica
Trampa mortal	Dórica / Mixolidia / Eólica / Locria
Reaccionar	Dórica / Lidia / Mixolidia / Eólica / Locria 6#
Dios del Rock	Dórica / Frigia / Eólica
Te encontraré	Jónica / Dórica
Evasión	Dórica / Lidia / Mixolidia / Eólica
Dracula	Frigia / Lidia / Mixolidia / Locria
Música	Jónica / Mixolidia 6b / Eólica

Eólica (7), Dórica (6), Mixolidia (5), Lidia (4), Jónica (3), Frigia y Locria (2), y Mixolidia 6b y Locria 6# (1). El empleo de escalas modales en el repertorio de Goliath sirve sobre todo para reafirmar la tonalidad menor, aunque en casi todos los temas (a excepción de “Evasión”) se puede observar la presencia de escalas modales mayores que aportan algo de color. La presencia habitual de la escala eólica indica continuas modulaciones o pasajes en otra tonalidad menor (generalmente sobre la dominante), aunque respetando el carácter original de las diferentes obras. De nuevo aparece la escala locria (original o con el sexto grado alterado ascendentemente), que aporta algo de exotismo al conjunto (especialmente en el segundo de los casos, debido a la distancia de tono y medio entre el quinto y el sexto grado, característico de escalas orientales). Goliath también usa diversos recursos que completarán el efecto de las escalas modales, como cromatismos (en temas como “Te encontraré”), o la escala gitana menor (una variedad de la escala frigia, con el tercer grado alterado ascendentemente).

Mazo

Título	Escalas modales
Balada cafre	Jónica
Nada, nada	Jónica / Dórica / Frigia / Mixolidia
Depresión	Lidia / Mixolidia / Eólica
Me estás equivocando	Dórica / Mixolidia
Exterminación	Eólica
Rebélate	Eólica
Vive la música (I)	Dórica / Mixolidia
Vive la música (II)	Mixolidia / Eólica
Has cambiado	Frigia / Mixolidia

Mixolidia (6), Eólica (4), Dórica (3), Jónica y Frigia (2), Lidia (1). Mazo presenta un equilibrio perfecto en lo referente a escalas modales mayores y menores (nueve de cada tipo), si bien en siete de los nueve temas, de carácter menor todos, se observa presencia de escalas mayores que aportan la ambigüedad modal característica del heavy metal (especialmente, en este caso, gracias a la escala mixolidia). De las nueve canciones, tres son completamente tonales (“Balada cafre”, con modulación a mayor

sobre la misma tónica; y “Exterminación” y “Rebélate”, con modulación ambas al II grado menor), y en más de la mitad del repertorio se encuentran cromatismos de manera significativa.

Medina Azahara

Título	Escalas modales
Paseando por la mezquita	Frigia / Locria
En la mañana	Jónica / Dórica
Hacia ti	-
Si supieras	Jónica / Dórica
Busco	Jónica / Frigia / Lidia
Amiga	Jónica / Dórica / Frigia / Lidia / Eólica
Sé	Jónica / Frigia / Lidia
Recuerdos del ayer	Jónica / Frigia / Lidia / Eólica
El rincón de mi mente	Jónica / Dórica / Frigia / Lidia / Eólica
Sueños de locura	Frigia
Una mañana de mayo	Frigia / Lidia / Mixolidia
Las flores blancas	Dórica / Frigia / Lidia / Mixolidia / Mixolidia 6b
La esquina del viento	Frigia
Me invade una gran pasión	Dórica / Frigia / Lidia / Mixolidia / Mixolidia 6b / Eólica
Tiempo de miseria	Dórica / Frigia / Lidia / Mixolidia / Mixolidia 6b
Amanece en la ciudad	Jónica / Dórica / Frigia / Lidia / Mixolidia 6b
Me pregunto	Jónica / Lidia / Mixolidia
Sobre el cristal	Dórica / Frigia / Lidia
Es increíble	Lidia / Mixolidia 6b
Una extraña pesadilla	Dórica / Lidia / Mixolidia 6b
Andalucía	Dórica / Lidia
Tras el balcón	Frigia / Lidia
Quisiera saber	Dórica / Lidia / Mixolidia
Historias	Dórica / Frigia / Lidia / Mixolidia

Lidia (18), Frigia (16), Dórica (13), Jónica (9), Mixolidia y Mixolidia 6b (6), Eólica (4) y Locria (1). Medina Azahara presenta una serie de particularidades, fruto principalmente de sus raíces musicales, que lo distinguen del resto de grupos de heavy metal. En primer lugar, y aunque presenta un equilibrio casi perfecto entre escalas mayores y menores, en más de un 80% del repertorio se observa el uso de las primeras, con el correspondiente efecto de ambigüedad tonal ya mencionado. No en vano, la escala lidia es la más frecuente de todas. Sin embargo, lo más llamativo de Medina Azahara es el empleo habitual de la escala frigia que, como ya se ha indicado anteriormente, es característica del flamenco, una de las influencias principales de las que se nutre el estilo de la banda. En tercer lugar, hay que destacar el empleo de recursos melódicos complementarios a las escalas modales como otra de sus singularidades; especialmente el uso de las escalas y cadencia andaluzas, presentes en casi la mitad del repertorio analizado (y cuya base es la escala frigia descendente). No obstante, también se constatan cromatismos (en temas como “Sé” o “Quisiera saber”), incluso apoyados por cromatismos armónicos (“Hacia ti”); progresiones siguiendo el

círculo de quintas (“Hacia ti”, “Quisiera saber”); escala armónica menor (“Si supieras”); escala gitana menor (“Si supieras”, “Sueños de locura”, “Una mañana de mayo”, “La esquina del viento”, “Andalucía” o “Quisiera saber”); escala gitana mayor (“Recuerdos del ayer”); diábulus in música (o intervalo de cuarta aumentada, en temas como “Me pregunto”); e incluso elementos propios del folk, como una guitarra flamenca en obras como “En la mañana” o “Busco”. El único tema que se puede considerar tonal es “Hacia ti”, aunque presenta continuos cambios de tonalidad gracias a las modulaciones por quintas, apoyados por una cierta ambigüedad debido al cromatismo armónico. Por todo ello se considera que Medina Azahara es uno de los casos más claros de modalidad en el heavy metal nacional.

Ñu

Título	Escalas modales
Profecía	Lidia
Preparan	-
Algunos músicos fueron nosotros	Dórica / Mixolidia
Cuentos de ayer y de hoy	Jónica / Dórica / Mixolidia / Eólica
El juglar	Mixolidio / Eólico
El paraíso de las flautas	Jónica / Dórica
A golpe de látigo	Dórica
A la caza de Ñu	Eólica
El flautista	Mixolidia
La galería	Dórica / Mixolidia
Velocidad	Frigia / Locria
La llegada de los dioses	Frigia
El expreso	Eólica
Más duro que nunca	Dórica / Eólica
Fuego	Jónica / Frigia / Eólica
El hombre de fuego	Eólica
La revolución	Dórica / Mixolidia
Lucifer	Frigia
La bailarina	-
Los caballeros de hierro	Dórica
La dama de la carroza (Nessa)	Eólica / Locria 2#
Flor de metal	Jónica / Mixolidia / Eólica
Perseguido	-
Acorralado por ti	Mixolidia 6b
Más, quiero más	Jónica / Lidia
Romance fantasma	Jónica / Lidia
Ella	Jónica
El mejor guerrero	Jónica / Dórica / Mixolidia / Eólica
Tú serás su juez	Dórica
Eres invencible	Jónica / Eólica
Una noche más	Lidia / Mixolidia / Mixolidia 6b / Eólica

Eólica (12), Dórica (10), Jónica y Mixolidia (9), Frigia (4), Lidia (4), Mixolidia 6b (2), Locria y Locria 2# (1). Ñu utiliza las escalas modales para reforzar el carácter menor de su repertorio. Aunque en el cómputo final hay bastante equilibrio entre las escalas menores y las mayores (26-24), éstas se utilizan en poco más de la mitad de las canciones, mientras que aquéllas superan los dos tercios. Observando su empleo por temas, resulta significativo que en una cuarta parte de los mismos sólo aparezcan escalas estrictamente modales (dórica, frigia, lidia y mixolidia) de forma individual, como único complemento a la tonalidad. De esta manera, se aproxima a un tipo de composición de carácter más medieval, con obras basadas en un solo *modo* (incluso en “Profecía”, como quedó patente en la sección anterior, más de la mitad de la duración de la obra carece de tonalidad “oficial” para constituirse en un *modo libre*, diferente a los siete establecidos, partiendo de una escala lidia y una húngara gitana superpuestas). Prácticamente en esa misma cantidad se sitúan los temas completamente tonales (que no presentan escalas modales, o bien modulan a través de las escalas jónica y eólica). Es decir, que la mitad del repertorio de Ñu está conformado por canciones tonales o con una modalidad muy definida, lo cual se convierte en una de las características musicales del grupo. Por lo demás, sólo se observa el uso de diábulus (en “Lucifer” y “Romance fantasma”) como apoyo a las escalas modales en su función de catalizadores de la tonalidad.

Obús

Título	Escalas modales
Va a estallar el obús	-
Cállate	Mixolidia / Jónica
La escalera	Dórica
Dosis de Heavy Metal	Mixolidia
Petrodólares	Dórica
Pesadilla nuclear	-
Préstame amigo tu cabeza	Mixolidia / Frigia
Yo sólo lo hago en mi moto	Dórica
La invasión de las máquinas	-
Buscando acción	Mixolidia
Dinero, dinero	Mixolidia / Dórica
Perdido en la ciudad	Lidia / Mixolidia
Poderoso como el trueno	Jónica / Eólica
Prohibido hacer Rock	Jónica / Dórica / Mixolidia
Dame amor	Dórica
Estúpido acusador	Dórica
Labios asesinos	Lidia
Líos en el congreso	Mixolidia
Doble vida	Mixolidia
Hasta el alma empeñaré	-
No te cortes	-
Te visitará la muerte	-
Un par de tipos	Dórica

Taxi	-
Evasión	Mixolidia
La mano diestra	Dórica
Viviré	-
Deprisa, deprisa	Eólica
Vamos muy bien	Dórica
Autopista	-
F.M.	Dórica
El que más	Dórica
La raya	Dórica
Alguien	Dórica / Mixolidia
Da igual	Dórica
Juego sucio	Frigia

Dórica (15), Mixolidia (11), Jónica (3), Frigia y Eólica (2), y Lidia (1). Obús también se apoya en escalas modales menores para resaltar el carácter del repertorio. Lo más llamativo del uso que hace el grupo de estas escalas es la gran diferencia existente entre la dórica y mixolidia, y todas las demás. Esta desproporción está facilitando un dato muy valioso acerca de la forma de componer, así como de la sonoridad final que tendrán sus obras. El segundo punto a tener en cuenta es que en la mitad de las canciones tan sólo utiliza una escala modal como complemento a la tonalidad. Este hecho adquiere especial relevancia cuando el carácter de la tonalidad y de la escala entra en conflicto, puesto que se genera una ambigüedad modal muy interesante. Por ejemplo, una tonalidad mayor con escala modal menor (como el empleo de una escala dórica en “Yo sólo lo hago en mi moto” o en “Vamos muy bien”, ambas en A), o el caso contrario, una tonalidad menor con escala modal mayor (por ejemplo en obras como “Dosis de heavy metal” o “Buscando acción”, ambas en Dm, sobre las que se aplica una escala mixolidia; “Labios asesinos”, en Em, sobre la que se utiliza la escala lidia; “Líos en el congreso” o “Evasión”, ambas en Bm con una escala mixolidia; o “Doble vida”, en Em con una escala mixolidia). Un tercer punto importante es la utilización tan escasa que hace de las escalas jónica y eólica, lo que indica que prácticamente no realiza modulaciones tonales. Sin embargo, como compensación a este dato, Obús tiene un tercio de su repertorio completamente tonal, sin uso de escalas modales o solamente con el de las dos mencionadas, lo cual confiere al grupo una idiosincrasia particular que, al igual que en el caso de Barón Rojo, lo diferencia del resto. Es decir, que si bien por un lado su producción tiene un fuerte carácter modal, por otro es netamente tonal, presentando una dicotomía significativa. Además, básicamente no se observa la presencia de otro tipo de recursos melódicos, a excepción de alguna escala hispano-árabe (por ejemplo, en “Petrodólares”), lo cual despoja su estilo de excesivos ornamentos.

Panzer

Título	Escalas modales
El rock es tu guerra	Dórica / Mixolidia
Tú te rebelarás	Dórica
Gedeón	-
Los grilletes de la represión	Lidia
Al pie del cañón	Jónica / Eólica
Panzer	Jónica
Solitario	Jónica / Dórica
Buenas noches Mr. Rock	Dórico / Mixolidio
Rata de alquitrán	Mixolidia
Perro viejo	-
Escapa	-
Agárrate	-
Salvaje como puro metal	Dórica
Víboras	Eólica
Junto a ti	Jónica / Dórica
Galones de plástico	Lidia / Locria
Sálvese quien pueda	Dórica / Lidia
Gloria al Rock and Roll	Dórica / Mixolidia
Sube un escalón	Jónica / Frigia / Mixolidia
OTAN sí, OTAN no	Jónica / Mixolidia
Toca madera	-
Arriba	Dórica
Número negro	Frigia / Lidia / Mixolidia / Mixolidia 6b
Síndrome	Mixolidia
Tú mismo	Jónica / Frigia / Mixolidia
Dios del Rock	Dórica / Eólica
Caña	Jónica / Eólica
Danza de la muerte	Jónica
Reina callejera	Mixolidia
Instrumental	Dórica / Frigia

Dórica (11), Mixolidia (10), Jónica (9), Frigia, Lidia y Eólica (4), Locria y Mixolidia 6b (1). En el caso de Panzer se vuelve a comprobar un uso mayoritario de escalas modales mayores en un entorno tonal menor (con la excepción de “El rock es tu guerra”, en A). Especialmente dórica, mixolidia y jónica, con una frecuencia mucho mayor que la del resto. Además, un tercio del total lo conforman temas exclusivamente tonales: cinco no presentan ningún tipo de escalas modales, dos (“Panzer” y “Danza de la muerte”) modulan de tonalidad menor a mayor gracias a la escala jónica, una (“Víboras”) modula de mayor a menor mediante el empleo de la eólica, y otras dos (“Al pie del cañón” y “Caña”) modulan hacia mayor y menor en el transcurso de su duración, presentando ambas escalas. Se observa también que cuando hay más de una escala modal para una misma obra procura alternar mayores y menores, contribuyendo a crear ambigüedad tónico-modal. En la búsqueda de elementos o recursos que complementen

lo que se acaba de comentar, tan sólo se halla algún diábulus in música, en temas como “Reina callejera”.

Rosa Negra

Título	Escalas modales
Paranoicos	Dórica / Mixolidia / Eólica
Volcán	Jónica / Lidia / Mixolidia / Eólica
No sois el sexo débil	Jónica / Dórica / Eólica
Apocalipsis	Eólica
Kamikazes	Dórica / Mixolidia / Eólica
Espejo del agujero	Eólica
A la caza del zorro	Lidia / Mixolidia
El hombre bala	Frigia / Lidia
Parásitos	Eólica
A bordo de la ruina	Dórica / Frigia
Harlem	Eólica
Condenado a vivir	Jónica / Eólica
El beso de Judas	Jónica / Dórica / Lidia
Vuelo sin motor	Dórica / Mixolidia / Eólica
Carne de escenario	Dórica / Frigia / Eólica
Rojo cielo atardecer	Dórica / Lidia
Te seguiré	Jónica
Es falso	Dórica / Lidia

Eólica (11), Dórica (9), Lidia (6), Jónica y Mixolidia (5), y Frigia (3). En el repertorio de Rosa Negra destaca la utilización de las escalas modales menores para reafirmar su carácter tonal prácticamente menor (a excepción de “A la caza del zorro”, en E). Ninguno de los temas está exento de su presencia, si bien hay seis con carácter exclusivamente tonal, como denotan las escalas eólica y jónica, bien en solitario o bien en conjunto: cuatro (“Apocalipsis”, “Espejo del agujero”, “Parásitos” y “Harlem”) con modulaciones hacia tonalidades menores, uno (“Te seguiré”) con continuas modulaciones desde Em a E (y viceversa, creando un efecto de bitonalidad), y otro (“Condenado a vivir”) que modula hacia menor (Em, dominante de la tonalidad) y hacia mayor (G, VII grado de la tonalidad sin sensible). Es decir, que Rosa Negra sigue el modelo generalizado de un repertorio tónico-modal, en el que más o menos un tercio del repertorio se ciñe a los principios de la armonía académica. Además, utiliza el cromatismo como recurso ornamental, a la par que de apoyo para las respectivas modulaciones, pudiendo apreciarse en obras como “Paranoicos”, “No sois el sexo débil”, “Parásitos” o “Vuelo sin motor”.

Santa

Título	Escalas modales
Reencarnación	-
Fuera en la calle	Jónica
Héroe de papel	Dórica / Lidia / Mixolidia / Mixolidia 6b
Santa	Dórica / Locria
Cuestión de honor	-
Al lado del diablo	Jónica / Eólica
Mis noches tienen R'n'R	Jónica / Dórica / Mixolidia
Desertor	Jónica / Frigia / Mixolidia
Sobrevivir	Frigia / Mixolidia 6b
Todo mi honor	Lidia / Mixolidia
No eres suficiente	Lidia
Sin compasión	Mixolidia 6b
Sólo eres tú	Dórica / Lidia / Mixolidia
No hay piedad para los condenados	-
D'astaire club	Dórica
Levántate	Lidia / Locria
Arma mortal	Dórica / Eólica / Locria
Huérfanos de la tormenta	Frigia / Lidia

Dórica y Lidia (6), Mixolidia (5), Jónica (4), Frigia, Locria y Mixolidia 6b (3), y Eólica (2). Lo más llamativo de Santa es el equilibrio que hay en la utilización de las escalas modales, sin grandes diferencias entre unas y otras. Aunque la dórica es, junto a la lidia, la más presente en el repertorio, destacan en el conjunto las mayores (mixolidia y jónica, acompañando a la escala lidia) frente al resto, aportando el carácter ambiguo al que se viene haciendo referencia hasta ahora. No obstante, también Santa cuenta con casi un tercio de temas exclusivamente tonales: tres sin escalas modales, uno (“Fuera en la calle”) que pasa por diversas tonalidades mayores en su estribillo (C, G y D), y otro (“Al lado del diablo”) con pasos por mayores y menores en algunas estrofas, aunque sin llegar a modular de una manera clara. El empleo de la escala armónica menor (que viene a ser una escala eólica con sensible respecto a la fundamental de la misma) en este último caso, crea cierta inestabilidad al no estar fundamentada sobre la tonalidad original (F#m), sino sobre A. Otro punto significativo es la ausencia casi total de la escala eólica en el conjunto de obras, especialmente cuando el repertorio es menor casi completamente (con la excepción de “Levántate”, en A), así como el uso de las escalas locria y mixolidia con el sexto grado alterado descendientemente, que aportan un color diferente gracias a su carácter poco habitual (disminuido en la primera, y ambiguo mayor-menor la segunda). Además, y al margen de la escala armónica mencionada, Santa utiliza diversos recursos melódicos, como cromatismos (en temas como “Santa”, “Todo mi honor” o “Levántate”), diábulus (“Todo mi honor”) o escalas exóticas como la húngara (“Todo mi honor”). A destacar el caso de esta canción en concreto, que aglutina todos estos elementos a lo largo de su duración.

Sobredosis

Título	Escalas modales
Caliente como un volcán	Dórica / Eólica
Tú no eres el mejor	Lidia / Mixolidia
Chico (+En la oscuridad)	Frigia / Lidia
Ritual	Frigia / Lidia / Mixolidia
Alíate	Mixolidia
Sucio embaucador	Jónica / Lidia
Fuera de control	Lidia / Mixolidia / Eólica
Víctima del asfalto	Lidia / Mixolidia / Eólica
Extrañas criaturas	Dórica / Mixolidia 6b
Dinosaurio	Dórica / Mixolidia 6b
Corriendo	Dórica / Lidia / Eólica
Dinero, mujeres y rock	Dórica / Eólica
No puedo vivir sin ti	Dórica
Sangre joven	Eólica
Bajo el fuego	Dórica / Lidia
Vuelve a mí	Dórica
Noches de pasión y lujuria	-

Dórica (8), Lidia (7), Eólica (6), Mixolidia (5), Frigia y Mixolidia 6b (2). Sobredosis presenta un gran equilibrio en el uso de las escalas modales, sin grandes saltos entre unas y otras. En un repertorio exclusivamente menor, dominan las escalas menores y reafirman el carácter general de la tonalidad, aunque de manera escalonada. Es muy significativa la ausencia de la escala jónica, indicador claro de que no existirá ninguna modulación a tonalidad mayor en el conjunto de obras del grupo. Sí hay, sin embargo, un tema completamente tonal (“Sangre joven”), en el que se modula a la dominante y al VII grado durante el *solo* de guitarra. Aunque en el detalle de títulos se puede observar otra canción (“Noches de pasión y lujuria”) en la que no se emplean escalas modales, no se puede afirmar de manera rotunda que sea estrictamente tonal, ya que contiene una presencia continuada de otro tipo de escalas que alteran su naturalidad: húngara menor sobre la tónica (E) en el primer pasaje, hispano-árabe sobre la dominante en el tercer pasaje y en el primer *riff*, y armónica menor de nuevo sobre la tónica en el segundo *riff*. Todos los demás temas tendrán un carácter fundamentalmente modal. Además de las escalas exóticas mencionadas (la armónica menor está presente también, por ejemplo, en “No puedo vivir sin ti”), Sobredosis utiliza otras como la gitana menor (“Ritual”), y hace un uso habitual de cromatismos (se puede apreciar en obras como “Tú no eres el mejor”, “Alíate”, “Sucio embaucador”, “Fuera de control”, “Víctima del asfalto”, “Extrañas criaturas” o “Corriendo”).

Tigres

Título	Escalas modales
El exterminador	Eólica
No me rindo	Jónica / Dórica / Lidia / Eólica / Locria
No hay segunda vez	Jónica / Dórica
London woman	Dórica
Listos para el asalto	Jónica / Mixolidia
Vive libre	Jónica / Dórica
Sígueme	-
Tigres de oro	Lidia / Eólica
Metal	Jónica / Dórica

Jónica y Dórica (5), Eólica (3), Lidia (2), Mixolidia y Locria (1). Tigres también presenta un gran equilibrio en lo referente al empleo de escalas modales, con una equivalencia perfecta entre las mayores y las menores (8-8) para un conjunto de temas íntegramente menor. Dos de ellos se pueden considerar totalmente tonales: “El exterminador”, con pequeñas modulaciones al II y VII grados, y “Sígueme”, que no contiene escalas modales, aunque sí otro tipo de elementos como cromatismo y diábulus in música. Es llamativo el caso de “No me rindo”, obra en la que se incluyen cinco de las seis escalas modales utilizadas, así como la armónica menor y cromatismos, y a la que la escala locria le aporta un matiz diferenciador del resto de canciones.

Tritón

Título	Escalas modales
A tope de amor y lujo	Jónica / Dórica / Frigia / Mixolidia / Eólica
Ni un duro por ti	Dórica / Eólica
Tritón	Dórica / Lidia / Mixolidia
Sin control	Jónica / Lidia
Sangre y sudor	Eólica
Tienes feeling	-
Principio y fin	Jónica / Dórica / Lidia / Mixolidia / Eólica
Viejos locos	Lidia / Mixolidia

Dórica, Lidia, Mixolidia y Eólica (4), Jónica (3), y Frigio (1). Tritón emplea las escalas modales con un grado de equivalencia muy alto, a excepción de la escala frigia y de la locria. Predominan las mayores para un repertorio menor casi por completo (a excepción de “Sangre y sudor”, en E), contribuyendo a la ambigüedad tonal. Se da la particularidad de que, precisamente en “Sangre y sudor”, sólo se emplea una escala eólica sobre la tónica, de manera que por momentos la tonalidad fluctúa entre ambas (en el estribillo, por ejemplo, la melodía estará en E mientras que la armonía lo hará en Em, lo que le confiere una sonoridad muy característica), tratándose de una canción completamente tonal. Hay otro tema tonal (“Tienes feeling”), sobre el que no se aplican

escalas modales. A destacar, por el uso que hacen de éstas, son “A tope de amor y lujo” y “Principio y fin”, en las que hay cinco de las seis escalas modales que Tritón utiliza en el total de sus obras. Como recursos melódicos, aparecen de manera esporádica los cromatismos (como por ejemplo en “Sin control”). En definitiva, un conjunto de canciones de carácter bastante modal.

Una vez analizados los repertorios particulares de cada uno de los grupos, se tratará de hallar una conclusión general de la misma manera que ya se hizo en el caso de la tonalidad: por una parte, en base al número de temas, tomando cada uno de ellos de forma independiente, asignándole el mismo valor que al resto, y obteniendo un resultado ponderado en función de la producción total de cada banda; y por otra, por número de grupos, tomando únicamente las dos escalas modales más utilizadas por cada uno, y equiparando de este modo su peso sobre el resultado global.

Comenzando por el análisis basado en el número de temas, en el cuadro adjunto se puede observar la presencia de las diferentes escalas modales en el conjunto de obras de cada una de las bandas, así como el total para cada escala y el tanto por ciento que abarcan sobre el volumen global de estos primeros años de la década.

	Jónica	Dórica	Frigia	Lidia	Mixolidia	Mix. 6b	Eólica	Locria	Loc. 2#	Loc. 6#	
Ángeles del Infierno	4	5	3	5	8	1	3				
Banzai	4	5	2	11	2		4				
Barón Rojo	1	17	2	2	8		11				
Bella Bestia	3	4	0	2	2		5	1	2		
Evo	7	5	4	11	7	4	4	3			
Goliath	3	6	2	4	5	1	7	2		1	
Mazo	2	3	2	1	6		4				
Medina Azahara	9	13	16	18	6	6	4	1			
Ñu	9	10	4	4	9	2	12	1	1		
Obús	3	15	2	1	11		2				
Panzer	9	11	4	4	10	1	4	1			
Rosa Negra	5	9	3	6	5		11				
Santa	4	6	3	6	5	3	2	3			
Sobredosis		8	2	7	5	2	6				
Tigres	5	5		2	1		3	1			
Tritón	3	4	1	4	4		4				
	Jónica	Dórica	Frigia	Lidia	Mixolidia	Mix. 6b	Eólica	Locria	Loc. 2#	Loc. 6#	
TOTAL	71	126	50	88	94	20	86	13	3	1	552
	Jónica	Dórica	Frigia	Lidia	Mixolidia	Mix. 6b	Eólica	Locria	Loc. 2#	Loc. 6#	
%	12,86	22,826	9,058	15,9	17,02899	3,6232	15,58	2,355	0,5435	0,1812	100

La primera conclusión que se podría sacar, desde este punto de vista, es que las escalas modales más utilizadas son la Dórica (22,83%) y la Mixolidia (17,03%), seguidas por la escala Lidia (15,9%) y la Eólica (15,58%). Sin embargo, no se estaría considerando uno de los aspectos fundamentales que se intentan demostrar a lo largo de este estudio: el heavy metal es un género tónico-modal, basado tanto en una tonalidad principal como en un sistema modal que la completa.

Llegados a este punto es bueno recordar lo que ya se mencionó varias páginas atrás: en el análisis de las escalas modales sólo se están consignando aquellas que no conforman la tonalidad principal de los temas. Dicho de otra forma, lo que queda resumido en el cuadro anterior es el sistema modal complementario, siendo necesario, para cerrar el círculo y para no incurrir en un error de procedimiento, rescatar el dato

que aportan las escalas modales que sí conforman dicha tonalidad; es decir, las escalas jónicas y eólicas que se corresponden con las escalas naturales mayores y menores sobre las que se asientan las tonalidades de las obras.

Considerando este detalle, si se revisan los resultados obtenidos en lo concerniente a la tonalidad se puede comprobar que hay un 90,82% de las canciones basadas sobre la escala eólica, y un 8,49% sobre la jónica. Al comparar este dato con los del cuadro de escalas modales, se observa rápidamente que la escala eólica se colocaría, con gran diferencia, en el primer lugar, muy por encima de la dórica. Sin embargo, la jónica tendría una repercusión sobre el total poco mayor que la mixolidia con el sexto grado alterado descendientemente.

De este modo, teniendo en cuenta el número de temas, se puede concluir que en el heavy metal español de la primera mitad de la década de los años ochenta las escalas modales más presentes son la eólica y la dórica. Ahora bien, serán la dórica y la mixolidia las que consignent más color, como complemento a la tonalidad principal de carácter menor que define el género en esta misma época.

Algo parecido ocurre cuando se plantea la cuestión desde el punto de vista de las escalas modales en función del número de grupos, seleccionando únicamente las dos primeras opciones empleadas por cada uno de ellos:

Grupo	Escalas Modales	
Ángeles del Infierno	Mixolidia	Dórica / Lidia
Banzai	Lidia	Dórica
Barón Rojo	Dórica	Eólica
Bella Bestia	Eólica	Dórica
Evo	Lidia	Jónica / Mixolidia
Goliath	Eólica	Dórica
Mazo	Mixolidia	Eólica
Medina Azahara	Lidia	Frigia
Ñu	Eólica	Dórica
Obús	Dórica	Mixolidia
Panzer	Dórica	Mixolidia
Rosa Negra	Eólica	Dórica
Santa	Dórica	Lidia
Sobredosis	Dórica	Lidia
Tigres	Jónica	Dórica
Tritón	Varias	Varias

En la primera columna aparecen las escalas modales más utilizadas, y en la segunda la opción preferida como alternativa. Si sólo se examinan los datos de aquella, la escala dórica sería la más frecuente (5 veces), seguida de la eólica (4) y la lidia (3). No aparecen la frigia ni la locria, y sí se observa, en el caso de Tritón, un empleo equilibrado de varias escalas. Si se escoge la segunda columna, de nuevo la escala dórica sería la más frecuente (6,5 veces), seguida de la lidia y la mixolidia (ambas con

2,5). Tampoco hay presencia de la locria, aunque sí frigia (1), y se da la misma circunstancia que antes en el repertorio de Tritón. Además, hay dos grupos (Ángeles de Infierno y Evo) para los que la segunda opción está repartida equitativamente entre dos escalas, algo que no ocurre en la primera columna. Tomando los datos de ambas al mismo tiempo, lo más significativo es la frecuencia de uso de la escala dórica, con una ratio muy superior a la del resto.

En el siguiente cuadro se resumen las frecuencias y percentiles de las escalas modales más presentes en las composiciones de las bandas españolas de heavy metal de la primera mitad de los años ochenta:

	Frecuencia	%
Jónica	1,5	4,84
Dórica	11,75	37,903
Frigia	1	3,226
Lidia	5,75	18,548
Mixolidia	4,75	15,323
Eólica	6,25	20,161
Locria	0	0

Sin embargo, para completar el análisis desde este enfoque, también se deben añadir en este momento las escalas que conforman la tonalidad principal de las canciones. Así, rescatando el dato correspondiente en base al mismo principio selectivo (las dos tonalidades más utilizadas por cada grupo), se constata que el 100% de ellas son menores. Es decir, que la escala eólica será la primera opción sin excepciones. El nuevo cuadro quedaría como sigue:

Grupo	Escalas Modales	
Ángeles del Infierno	Eólica	Mixolidia
Banzai	Eólica	Lidia
Barón Rojo	Eólica	Dórica
Bella Bestia	Eólica	Dórica
Evo	Eólica	Lidia
Goliath	Eólica	Dórica
Mazo	Eólica	Mixolidia
Medina Azahara	Eólica	Lidia
Ñu	Eólica	Dórica
Obús	Eólica	Dórica
Panzer	Eólica	Dórica
Rosa Negra	Eólica	Dórica
Santa	Eólica	Dórica
Sobredosis	Eólica	Dórica
Tigres	Eólica	Jónica
Tritón	Eólica	Varias

La conclusión a la que se llega, por tanto, desde un punto de vista que equipara en importancia a todos los grupos, sin tener en cuenta el volumen de su producción artística, es que las escalas modales más frecuentes en el conjunto del repertorio español de heavy metal de la primera mitad de la década de los años ochenta son, por este orden, la eólica y la dórica, con mucha diferencia sobre el resto. Tan sólo la lidia y, en menor medida, la mixolidia, establecen, de manera discreta, un color diferente en las composiciones.

Si se cruzan los datos obtenidos del análisis desde ambas perspectivas, la conclusión a la que se puede llegar es que la escala eólica domina el repertorio español de heavy metal perteneciente a este período, fruto de la preferencia de éste por las tonalidades menores. Además, tiene una presencia muy significativa la escala dórica, menor también, que reforzará el carácter de la tonalidad principal, aportándole un mayor sentido de la modalidad, y alejando las obras del terreno de la armonía clásica. Con una incidencia más pequeña aparecen, casi con la misma frecuencia, las escalas lidia y mixolidia. Sin embargo, no se puede desdeñar su presencia, ya que diferencian el heavy metal hecho en España del anglosajón: si bien el heavy metal español coincide con éste en la utilización habitual de las escalas eólica y dórica, no será así en el caso de la lidia y mixolidia, frecuentemente asociadas por su carácter mayor, al igual que la jónica, a géneros más melódicos como el pop.

Hay que resaltar la conveniencia de haber analizado las escalas modales desde los dos enfoques mencionados. Aunque en el caso de la tonalidad los resultados no difieren demasiado, en el de las escalas modales hay diferencias significativas, dejando al descubierto el peso que el repertorio de cada grupo tiene sobre el conjunto. De esta forma, son especialmente llamativos, por ejemplo, los casos de las escalas lidia y mixolidia, que invierten su posición en función de un punto de vista o de otro; o los de las escalas jónica y frigia, con bastante presencia si se basa el análisis en el número de canciones, y prácticamente inexistentes cuando la variable principal son las bandas en lugar de las obras musicales. Esto es indicativo de la importancia que estas escalas concretas adquieren en el repertorio de un grupo determinado (como la frigia en el de Medina Azahara, o la jónica en los de Ñu, Panzer y los propios Medina Azahara).

Ritmo, compás y tempo

De los procedimientos compositivos del heavy metal, el ritmo es posiblemente el más *visible* y el más llamativo de todos de cara al oyente. No en vano, resulta el complemento perfecto para la potencia, ayudando a crear ese efecto de catarsis mencionado páginas atrás. Cobra, además, especial protagonismo si se tiene en cuenta que la melodía, al contrario que en otros estilos musicales, no adquiere la importancia que tiene en éstos, y por lo tanto ese papel pasa a estar repartido entre los diversos parámetros que conforman el conjunto de la obra musical.

Como vehículo de transmisión de la potencia, el ritmo adquiere una doble dimensión, musical y física, que pocas veces es tratada y resuelta en estudios sobre heavy metal. Por una parte, es uno de los parámetros inherentes a cualquier composición, articulando los sonidos de forma que puedan ser interpretados de un modo lógico e identificativo. La ordenación según una secuencia rítmica proporciona una estabilidad estructural sin la cual una pieza musical no tendría sentido, y sin la que se limitaría a una mera sucesión de notas. En el caso del heavy metal, el ritmo se convierte

en un instrumento muy valioso para la transmisión de su mensaje sonoro, a través de combinaciones y secuencias que refuerzan la contundencia armónica, al mismo tiempo que dinamizan la melodía. Para ello emplea cuantos recursos y elementos rítmicos haya disponibles, desde el compás y la pulsación hasta la figuración, e incluso la técnica y tecnología.

Todo ello contribuye a la creación de una dimensión física, a través de la cual el ritmo provoca en el oyente una respuesta gestual determinada. En un género que ni pretende ni se adapta a los cánones musicales del baile, la reacción durante la escucha se produce de manera individual, y será más visible cuanto más adecuadas sean las condiciones para la audición, tanto en lo referente a potencia y volumen como en lo que respecta a la transformación del espacio físico y sonoro del receptor. Será entonces cuando mejor se perciba el código gestual que podría considerarse como el equivalente al baile en otros estilos musicales, y en el que la combinación de ritmo y potencia hacen destacar, por encima del resto, dos manifestaciones físicas muy características: el *headbanging* y el *air guitar*. La primera de ellas, consistente en un movimiento cervical continuo, brusco y rítmico de arriba hacia abajo, es tan particular del género y ha alcanzado tal nivel de significación que ha dado incluso su nombre a los seguidores del heavy metal, conocidos también como *headbangers*; una denominación que adquiere una importancia antropológica e incluso iconográfica, gracias a la asociación que hace de esta música concreta con un gesto exclusivo de su público potencial. Un *headbanger* será, por definición, *heavy*. La segunda manifestación, el *air guitar*, consiste en la simulación de estar tocando la guitarra siguiendo las pautas del tema musical que se está oyendo en ese momento. A diferencia del *headbanging* no es exclusivo del heavy metal, pero sí muy característico y extendido dentro del mismo, y refleja mejor que ningún otro gesto del *código heavy* hasta qué punto el efecto de catarsis puede llegar a afectar al receptor. Un receptor que, imbuido en la escucha, no sólo se está identificando con la obra, sino también, y de forma más concreta, con la guitarra como icono absoluto del género. Precisamente por esto cobra tanta importancia: el *air guitar* necesita un soporte eminentemente guitarrístico para tener sentido, y el heavy metal es, por presencia y protagonismo de este instrumento, el escaparate idóneo. Existen otras variantes del *air guitar* en la figura de la batería y del bajo, pero no llegan a alcanzar el grado de popularidad del primero.

Tanto el *headbanging* como el *air guitar* responden a los estímulos que crea la combinación de ritmo y potencia, adecuando los movimientos a ella, y siendo buenos ejemplos de la dimensión física que el ritmo adquiere como parte fundamental del heavy metal.

Volviendo al aspecto meramente musical del ritmo, hay que comenzar analizando uno de sus componentes básicos: el compás, que será el marcador de la unidad rítmica, y el primer indicador del lugar en el que deben ir los acentos musicales.

En un principio, no debe resultar difícil aventurar una conclusión clara desde este mismo momento, y es que el compás fundamental del heavy metal es el 4/4. Esto se debe a la herencia que mantiene, al igual que el resto de ramificaciones, del rock, raíz común a todas ellas, y que a su vez conserva desde los tiempos del blues. Sabiendo que el compás binario de subdivisión binaria es el más frecuente en la música popular, y que por estructura armónica y facilidad de lectura el 4/4 se convierte en el más habitual de la música popular urbana, no debe extrañar que el rock, como una de sus principales expresiones, sea uno de sus grandes valedores. Excepciones a esta norma las pueden

constituir las danzas y las piezas cuyo origen sea la música de baile, normalmente compuestas sobre compases ternarios, o bien de subdivisión ternaria, pero no se trata del género que se está analizando. Es más, ya se ha subrayado el carácter del heavy metal como un estilo de música muy alejado de los cánones de la música bailable, por lo que a priori parece inviable cualquier acercamiento del mismo a la forma ternaria.

Sin embargo, y aun sabiendo que el propio heavy metal anglosajón está basado en el compás de 4/4, este análisis no sería tan exhaustivo como se persigue si se considerase suficiente tal afirmación; más aún teniendo en cuenta que el heavy metal en España está integrado por una amalgama de grupos con influencias y características muy diferentes entre sí. Por ello mismo se ha procedido al análisis detallado del compás en el repertorio de los grupos españoles, con el fin de averiguar si existe un modelo que lo diferencie respecto del que se hace fuera del país. Al igual que en los casos de la tonalidad y las escalas modales, se comenzará de forma individualizada para llegar a una conclusión general basada tanto en el número total de obras, como en el número de grupos. Antes de proceder, hay que advertir que se han valorado todos los compases empleados en cada uno de los temas musicales, a excepción de los que aparecen de forma anecdótica (frecuentemente un solo compás) y no resultan significativos en el conjunto de la canción.

Ángeles del Infierno

Título	Compás	Título	Compás
Maldito sea tu nombre	4/4	Fuera de la ley	4/4
Rocker	4/4 (91%); 2/4 (9%)	Con las botas puestas	4/4
Unidos por el rock	4/4	Dame amor	4/4
Esclavos de la noche	4/4	Junkie	4/4
Sombras en la oscuridad	4/4	Al otro lado del silencio	4/4
El principio del fin	4/4	Héroes del poder	4/4
Condenados a vivir	4/4	Vivo o muerto	4/4
Sangre	4/4	Prisionero	4/4
No juegues con fuego	4/4	No pares	4/4
Es un pacto con el diablo	4/4	Diabolicca	4/4

Repertorio prácticamente íntegro en 4/4 (presente en un 99,55% de los temas analizados), con la única excepción del 2/4 utilizado en el tema “Rocker”, aunque tan sólo durante un 9% del mismo como nexo de unión entre las frases de las estrofas.

Banzai

Título	Compás	Título	Compás
Voy a tu ciudad	4/4	Crimen sin castigo	4/4
Funciona legal	4/4	Grita	4/4
Siempre quieres más	4/4 (97%); 3/4 (3%)	No quiero esperar	4/4
Tu real salvador	4/4	Mr. Hyde	4/4
Rock Duro	4/4	Duro y potente	4/4
Héroes	4/4	No pierdas el tren	4/4
No te enganches	4/4	Noche negra	4/4
Amigo	4/4	Traición	4/4
Coche rápido en la noche	4/4	Se terminó	4/4
Luces	4/4		

Caso muy parecido al anterior, con el compás de 4/4 presente en un 99,83% de los temas que conforman la muestra. La única excepción es el 3/4 utilizado en “Siempre quieres más”, cuya importancia radica en ser ternario, pero que sin embargo puede ser considerado prácticamente residual.

Barón Rojo

Título	Compás	Título	Compás
Con botas sucias	4/4	Casi me mato	4/4
El pobre	4/4	Rockero indomable	4/4
Los desertores del rock	4/4	Tierra de vándalos	4/4
Efluvios	4/4	Qué puedo hacer	4/4
Larga vida al rock & roll	4/4	Siempre estás allí	4/4
El presidente	4/4	Hiroshima	12/8
Chica de la ciudad	4/4	El malo	4/4
Barón rojo	4/4	Diosa Razón	4/4
Incomunicación	4/4	Se escapa el tiempo	4/4
Los rockeros van al infierno	4/4	Invulnerable	4/4
Dame la oportunidad	4/4	Herencia letal	4/4
Son como hormigas	4/4	Breakthoven	4/4
Las flores del mal	4/4	El baile de los malditos	4/4
Resistiré	4/4	Los chicos del rock	4/4
Satánico plan (vol. Brutal)	4/4	Un caso perdido	4/4
Concierto para ellos	4/4	Cuerdas de acero	4/4
Hermano del Rock & Roll	4/4	No ver, no hablar, no oír	4/4
El Barón vuela sobre Inglaterra	4/4	Tras de ti	4/4
		Hijos de Caín	12/8

El repertorio de Barón Rojo está también basado sobre 4/4 (94,59%; 35 de los 37 temas que conforman la muestra analizada). Sin embargo hay un hecho importante, y es que se observan dos temas completos (“Hiroshima” e “Hijos de Caín”) en 12/8, cuaternario pero de subdivisión ternaria.

Bella Bestia

Título	Compás
Un puntapié en el trasero	4/4
No fuiste capaz (duele)	4/4
Basta ya	4/4
El luchador	4/4 (75,65%); 2/4 (24,35%)
Muévete por ti (muévete)	4/4
El rey del juego	4/4 (49,43%); 3/4 (35,4%); 2/4 (4,28%); Libre (10,89%)
Rocanrolero	4/4
¿Qué pasa aquí? (Ella)	4/4
Ven corriendo	4/4

Aunque Bella Bestia basa sus temas sobre 4/4 (91,66%), llama la atención la variedad que presentan en dos de las canciones: “El luchador”, en el que aparece un 2/4 durante casi un cuarto de su duración, y sobre todo “El rey del juego”, en el que la mitad está compuesto sobre compases diferentes al 4/4 (especialmente 3/4, ternario, en más de un tercio; métrica libre y 2/4).

Evo

Título	Compás
Rock & Roll Barcelona	4/4
Animal de ciudad	4/4
Piso el gas	4/4
Madera dura	4/4
Haz explotar tu volcán	4/4
Estoy hecho polvo	4/4
¿Quién apretó el botón?	4/4
Noches de Rock y de alcohol	4/4
Súbete al globo	4/4
Maldita soledad	4/4
Preludio de la muerte/Chica sexy	4/4 (91%); Libre (9%)
Hechicera blanca	4/4
Perdedor	4/4
Lejos de la ley	4/4
Contigo	4/4
Sangre y metal	4/4 (80,4%); Libre (16,1%); 2/4 (3,5%)
Buitres del mal	4/4
Dejadme en paz	4/4 (88,3%); Libre (10,1%); 3/4 (1,6%)
Brujas	4/4 (87,9); Libre (12,1%)

El caso de Evo es similar al de Bella Bestia, con un repertorio dominado casi por completo por el compás de 4/4 (97,26%), pero con diversos temas en los que se observa la presencia de otros compases: “Preludio de la muerte” (con métrica libre, aunque en realidad se trata de la introducción de “Chica sexy”, que está en 4/4), “Sangre y metal” (que aunque está básicamente en 4/4 presenta un fragmento de métrica libre, así como 2/4 en parte del primer *riff*), “Dejadme en paz” (de nuevo con un fragmento libre, y 3/4 en parte del *riff*), y “Brujas” (con un fragmento libre en el segundo pasaje instrumental). No obstante, en el conjunto global, todos estos compases pueden considerarse prácticamente residuales.

Goliath

Título	Compás
Herencia maldita	4/4
La fuerza del Rock	4/4
Trampa mortal	4/4
Reaccionar	4/4
Dios del Rock	4/4
Te encontraré	4/4
Evasión	4/4
Drácula	4/4
Música	4/4

Nada que resaltar en un repertorio completamente en 4/4.

Mazo

Título	Compás
Balada cafre	4/4
Nada, nada	4/4
Depresión	4/4 (33,6%); 3/4 (3,6%); 2/4 (62,8%)
Me estás equivocando	4/4
Exterminación	4/4
Rebélate	4/4
Vive la música (I)	4/4
Vive la música (II)	4/4
Has cambiado	4/4 (71,5%); Libre (28,5%)

Básicamente en 4/4 (89,44%), de Mazo conviene resaltar “Depresión”, con dos tercios de su duración en 2/4, y un pequeño porcentaje en 3/4. Además, en el tema “Has cambiado” utilizan la métrica libre para más de un cuarto del mismo, en contraposición al 4/4 dominante.

Medina Azahara

Título	Compás	Título	Compás
Paseando por la mezquita	4/4	La esquina del viento	12/8
En la mañana	12/8	Me invade una gran pasión	12/8
Hacia ti	4/4	Tiempo de miseria	12/8
Si supieras	4/4	Amanece en la ciudad	4/4 (25,8%); 12/8 (41,93%); 3/8 (23,96%); 2/8 (8,29%)
Busco	12/8	Me pregunto	4/4
Amiga	4/4 (31,7%); 12/8 (68,3%)	Sobre el cristal	4/4
Sé	4/4 (7,8%); 12/8 (92,2%)	Es increíble	4/4
Recuerdos del ayer	4/4 (23,6%); 12/8 (76,4%)	Una extraña pesadilla	4/4
El rincón de mi mente	4/4 (20,8%); 12/8 (79,2%)	Andalucía	4/4
Sueños de locura	12/8	Tras el balcón	4/4
Una mañana de mayo	12/8 (90,12%); 6/8 (9,88%)	Quisiera saber	12/8
Las flores blancas	12/8	Historias	4/4

El caso de Medina Azahara es el más especial de todo el análisis correspondiente a la primera mitad de los años ochenta, ya que no se ajusta a la predicción inicial. En efecto, el repertorio del grupo cordobés está dominado por un 12/8, cuaternario pero de subdivisión ternaria, presente en el 52% de los temas analizados. Ciertamente es que el siguiente compás en cuanto a frecuencia es el de 4/4 (46,24%), pero éste será el único de subdivisión binaria de todo el conjunto. El resto, aunque muy minoritarios, serán 3/8 (ternario de subdivisión ternaria), 6/8 y 2/8, lo que demuestra que las influencias de la banda están muy enraizadas en el folklore (andaluz concretamente) tradicional, al margen de sus influencias rockeras. De hecho, Medina Azahara es la banda de heavy metal español en el que más presente y más visible se halla el legado del folklore popular. No en vano, será la única que utilice compases como el 3/8, y que componga en subdivisión ternaria de manera habitual.

Ñu

Título	Compás	Título	Compás
Profecía	4/4 (16,3%); 3/4 (57,71%); 6/8 (26%)	La revolución	4/4
Preparan	4/4	Lucifer	4/4
Algunos músicos fueron nosotros	4/4	La bailarina	4/4
Cuentos de ayer y de hoy	4/4	Los caballeros de hierro	4/4
El juglar	4/4	La dama de la carroza (Nessa)	4/4
El paraíso de las flautas	4/4	Flor de metal	4/4
A golpe de látigo	12/8 (87%); 4/4 (13%)	Perseguido	4/4
A la caza de Ñu	12/8 (40%); 4/4 (39%); 3/4 (10%); 6/8 (6,3%); 5/4 (3,3%); 1/4 (1,4%)	Acorralado por ti	4/4
El flautista	12/8 (91,5%); 6/8 (8,5%)	Más, quiero más	4/4

La galería	4/4	Romance Fantasma	4/4
Velocidad	4/4	Ella	4/4
La llegada de los dioses	4/4 (39,2%); 3/4 (37,7%); 2/4 (2,8%); Libre (20%)	El mejor guerrero	4/4
El expreso	12/8	Tú serás su juez	4/4
Más duro que nunca	4/4	Eres invencible	4/4
Fuego	4/4	Una noche más	4/4
El hombre de fuego	4/4		

Ñu es otro de los grupos más variados de la escena *heavy* española, y aunque la gran mayoría de sus obras musicales están basadas sobre el compás de 4/4 (84,1% de las canciones analizadas), su repertorio presenta algunas particularidades que merecen ser resaltadas. La primera, por lo que significa dentro de un género tan acotado en el terreno de los compases, es el tema “Profecía”, que alterna 6/8 y 3/4 hasta los últimos 37 segundos del mismo, en los que pasa a 4/4. El resultado es el de una canción con continuas *hemiolas*, un recurso especialmente utilizado en danzas y música renacentista que no viene sino a dejar patente una de las principales influencias de la banda. Al mismo tiempo, también se trata de una herencia del rock progresivo de los años setenta, en los que la experimentación era uno de los principales objetivos; en este caso métrica, aunque observando el *modo* que presenta en el plano melódico durante más de la mitad de su extensión, es lícito pensar que se trata de una de las composiciones más experimentales ya no del propio grupo, sino también del rock español. De hecho, es la que abre su primer disco, de 1978, por lo que la influencia del *underground* es aún muy fuerte. En segundo lugar, “A golpe de látigo”, prácticamente en 12/8, al igual que “El flautista”, aunque ésta última presenta además otra singularidad: el otro compás empleado es 6/8, de forma que la canción entera está compuesta con subdivisión ternaria, a modo de danza medieval. Nada extraño sabiendo que, como se acaba de comentar, esta será una de las influencias básicas de Ñu, tanto a nivel musical como literario. “A la caza de Ñu” alterna diversos compases, encabezados en extensión por 12/8 y 4/4 casi a partes iguales. Sin embargo, es importante señalar la presencia del 3/4, así como la del 5/4, compás de amalgama, y nada frecuente en un género como el heavy metal (o el rock de forma más amplia). El 1/4 tampoco es frecuente, y aunque aquí es utilizado de forma prácticamente residual, merece la pena advertir de su presencia precisamente por su exotismo. Por último, “La llegada de los dioses”, en el que 4/4 y 3/4 dominan el tema de manera cuasi equitativa, algo que tampoco es habitual. Además, un 20% de la obra tiene métrica libre, una proporción nada desdeñable.

Obús

Título	Compás	Título	Compás
Va a estallar el obús	4/4 (64,494%); 3/4 (10,11%); Libre (25,393%)	Doble vida	4/4
Cállate	4/4	Hasta el alma empeñaré	4/4 (81,45%); 3/4 (12,1%); 2/4 (6,45%)
La escalera	4/4	No te cortes	4/4 (80,17%); 3/4 (19,83%)
Dosis de Heavy Metal	4/4	Te visitará la muerte	4/4
Petrodólares	4/4	Un par de tipos	2/4
Pesadilla nuclear	4/4	Taxi	4/4 (74,02%); 3/4 (19,61%); 2/4 (6,37%)
Préstame amigo tu cabeza	4/4	Evasión	4/4
Yo sólo lo hago en mi moto	4/4	La mano diestra	4/4
La invasión de las máquinas	4/4	Viviré	4/4
Buscando acción	4/4	Deprisa, deprisa	4/4
Dinero, dinero	4/4	Vamos muy bien	4/4
Perdido en la ciudad	4/4	Autopista	4/4
Poderoso como el trueno	2/4 (22,8%); 4/4 (77,2%)	F.M.	4/4
Prohibido hacer Rock	4/4	El que más	4/4
Dame amor	5/4 (32,31%); 4/4 (58,51%); 3/4 (6,11%); 2/4 (3,93%)	La raya	4/4
Estúpido acusador	4/4	Alguien	4/4
Labios asesinos	4/4	Da igual	4/4
Líos en el congreso	4/4	Juego sucio	4/4

El repertorio de Obús de esta primera mitad de la década está asentado sobre el compás de 4/4 (92,67%). Sin embargo, hay algunas puntualizaciones que merecen la pena ser destacadas, como “Un par de tipos”, en 2/4 íntegramente, y que será la única canción compuesta de forma completa sobre un compás diferente al 4/4; o la presencia de un 5/4 en las estrofas de “Dame amor”, abarcando casi un tercio de dicha obra. Se observa el empleo de 3/4 en cinco de ellas, y aunque en total suponga un bagaje pobre, no se debe desestimar en aras de la ruptura que implica del orden establecido por el compás cuaternario, dinamizando así el conjunto final. De la misma manera, la utilización de la métrica libre se reduce a un solo tema (“Va a estallar el Obús”), pero su inclusión en medio del mismo le otorga una especial importancia, fuera de anexos como introducciones o codas. Así, define una sección entera enmarcada por la estructura general de la canción, diferenciándola totalmente de las demás únicamente mediante el compás.

Panzer

Título	Compás	Título	Compás
El rock es tu guerra	4/4	Galones de plástico	4/4
Tú te rebelarás	4/4	Sálvese quien pueda	4/4
Gedeón	4/4	Gloria al Rock and Roll	4/4
Los grilletos de la represión	4/4	Sube un escalón	4/4
Al pie del cañón	4/4	OTAN sí, OTAN no	4/4
Panzer	4/4	Toca madera	4/4
Solitario	4/4	Arriba	4/4
Buenas noches Mr. Rock	4/4	Número negro	4/4
Rata de alquitrán	4/4	Síndrome	4/4
Perro viejo	4/4	Tú mismo	4/4
Escapa	4/4	Dios del Rock	4/4
Agárrate	4/4	Caña	4/4
Salvaje como puro metal	4/4	Danza de la muerte	4/4
Víboras	4/4	Reina callejera	4/4
Junto a ti	4/4 (94,5%); 3/4 (5,5%)	Instrumental	4/4

No hay mucho que comentar al respecto de la producción musical de Panzer, prácticamente en 4/4 a excepción de una pequeña incursión en 3/4 en el tema “Junto a ti” que, si bien aporta algo de dinamismo a las estrofas situadas tras los estribillos, no puede llegar a considerarse demasiado importante.

Rosa Negra

Título	Compás	Título	Compás
Paranoicos	4/4	A bordo de la ruina	4/4
Volcán	4/4	Harlem	4/4
No sois el sexo débil	4/4	Condenado a vivir	4/4
Apocalipsis	4/4	El beso de Judas	4/4
Kamikazes	4/4	Vuelo sin motor	4/4
Espejo del agujero	4/4	Carne de escenario	4/4
A la caza del zorro	4/4	Rojo cielo atardecer	4/4
El hombre bala	4/4	Te seguiré	4/4
Parásitos	4/4	Es falso	4/4

Lo mismo ocurre en el caso de Rosa Negra, con un repertorio íntegro en 4/4, siguiendo los estándares del rock en general.

Santa

Título	Compás	Título	Compás
Reencarnación	4/4	Todo mi honor	4/4
Fuera en la calle	4/4	No eres suficiente	4/4
Héroe de papel	4/4	Sin compasión	4/4
Santa	Libre	Sólo eres tú	4/4
Cuestión de honor	4/4	No hay piedad para los condenados	4/4
Al lado del diablo	4/4	D'astaire club	4/4
Mis noches tienen R'n'R	4/4	Levántate	4/4
Desertor	4/4	Arma mortal	4/4
Sobrevivir	4/4	Huérfanos de la tormenta	4/4

Aunque Santa basa todo el repertorio analizado para esta mitad de la década en el compás de 4/4, se observa una excepción que merece la pena reseñar por lo extraordinario que resulta: “Santa”, un tema instrumental compuesto de forma íntegra sobre métrica libre. Este hecho denota aún una influencia clara del rock progresivo de los setenta, así como viene a remarcar la importancia de la instrumentación, y en especial de la guitarra, como parte fundamental en la construcción melódica. No en vano, la obra entera es un *solo* de guitarra, sin dejar lugar para otras secciones, otorgando todo el protagonismo al guitarrista como pieza clave del sonido del grupo.

Sobredosis

Título	Compás	Título	Compás
Caliente como un volcán	4/4	Dinosaurio	4/4 (97,23%); 2/4 (2,77%)
Tú no eres el mejor	4/4	Corriendo	4/4
Chico (+ En la oscuridad)	4/4	Dinero, mujeres y rock	4/4
Ritual	4/4	No puedo vivir sin ti	4/4
Alíate	4/4	Sangre joven	4/4 (96,15%); 2/4 (3,85%)
Sucio embaucador	4/4	Bajo el fuego	4/4
Fuera de control	4/4	Vuelve a mí	4/4
Víctima del asfalto	4/4	Noches de pasión y lujuria	4/4
Extrañas criaturas	4/4		

El repertorio de Sobredosis apenas presenta diversidad con respecto a la tónica global que establece el 4/4. Tan sólo en los casos de “Dinosaurio” y “Sangre Joven” se observa una presencia de 2/4, aunque tanto en uno como en otro puede considerarse residual, ya que el empleo de dicho compás se limita únicamente a enlazar secciones y cuadrarlas dentro de la métrica general. De hecho, esta es una de las utilizaciones más frecuentes del 2/4 en el heavy metal español, gracias a la versatilidad que la forma binaria ofrece frente a la cuaternaria para culminar las frases musicales y facilitar la transición de una sección a otra.

Tigres

Título	Compás
El exterminador	4/4
No me rindo	4/4
No hay segunda vez	4/4
London woman	4/4
Listos para el asalto	4/4
Vive libre	4/4
Sígueme	4/4
Tigres de oro	4/4
Metal	4/4

Nada que resaltar con respecto a la producción de Tigres analizada para esta mitad de la década. Íntegramente en 4/4.

Tritón

Título	Compás
A tope de amor y lujo	4/4
Ni un duro por ti	4/4
Tritón	4/4
Sin control	4/4
Sangre y sudor	4/4
Tienes feeling	4/4
Principio y fin	4/4
Viejos locos	4/4

Exactamente el mismo caso que el de Tigres es el de Tritón, con un repertorio íntegramente compuesto en 4/4 y que se ajusta a la generalidad del mundo del rock.

Visto todo lo anterior, el siguiente paso será recopilar los datos obtenidos acerca del empleo que los distintos grupos hacen de los compases en sus respectivas producciones musicales. La finalidad es alcanzar una conclusión que permita reafirmar la hipótesis inicial, o por el contrario, retractarse y establecer una nueva pauta. El procedimiento será el mismo que en el caso de la tonalidad y las escalas modales: en un primer momento, de manera ponderada en base al número total de canciones, y posteriormente en función de las preferencias particulares de cada banda, considerando únicamente los dos más utilizados por cada una.

Comenzando por la búsqueda de una conclusión en base al número de temas totales analizados, en el cuadro anexo se puede comprobar cuántos están basados en cada uno de los diferentes compases por parte de cada grupo, así como la suma parcial de compases y su correspondiente percentil en función del total.

	5/4	4/4	3/4	2/4	1/4	2/8	3/8	6/8	12/8	Libre	Total
Ángeles del Infierno		19,91		0,09							20
Banzai		18,97	0,03								19
Barón Rojo		35							2		37
Bella Bestia		8,25	0,35	0,29						0,11	9
Evo		18,48	0,02	0,04						0,47	19
Goliath		9									9
Mazo		8,05	0,04	0,63						0,29	9
Medina Azahara		11,10				0,08	0,24	0,10	12,48		24
Ñu	0,03	26,075	1,05	0,03	0,01			0,41	3,19	0,2	31
Obús	0,323	33,36	0,67	1,4						0,254	36
Panzer		29,95	0,06								30
Rosa Negra		18									18
Santa		17								1	18
Sobredosis		16,93		0,07							17
Tigres		9									9
Tritón		8									8
	5/4	4/4	3/4	2/4	1/4	2/8	3/8	6/8	12/8	Libre	
TOTAL OBRAS	0,36	287,06	2,21	2,539	0,01	0,08	0,24	0,51	17,67	2,321	313
	5/4	4/4	3/4	2/4	1/4	2/8	3/8	6/8	12/8	Libre	
%	0,11	91,71	0,71	0,81	0,00	0,03	0,08	0,16	5,64	0,74	100

Observando los resultados, se ve claramente que el repertorio del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta está compuesto básicamente en 4/4 (con un 91,71% del total). En este sentido, la hipótesis queda corroborada ampliamente, pudiendo asegurar que el género en España sigue la línea del heavy metal anglosajón. Sin embargo, merece la pena detenerse en algún otro detalle que ofrece la visión del mismo cuadro, como el 12/8 que aparece en segundo lugar en lo que respecta a su grado de utilización (con un 5,64%), y cuya subdivisión ternaria puede ser un indicador que diferencie ambas vertientes. De hecho, ya se ha comentado el peso de la subdivisión ternaria en el folklore popular, de modo que no es descabellado pensar que el 12/8 sea en realidad fruto de la influencia de dicho folklore sobre el bagaje cultural y musical de los músicos españoles de heavy metal. Menos descabellado aún si se tiene en cuenta que los dos grupos que más lo emplean son Medina Azahara y Ñu, ambos de clara inclinación folclórica, y cuyos respectivos repertorios ocupan un volumen importante en el total analizado. Por último, y aunque están presentes en una proporción realmente mínima con respecto al global, no se debe desdeñar el uso del 2/4 como complemento al 4/4 en labores de cuadrar la métrica de las canciones, así como el del 3/4, capaz de romper en momentos puntuales con el orden par de 4/4 y 2/4, y aportar algo más de dinamismo a las composiciones.

Si se centra la búsqueda de conclusiones en base al número de grupos musicales y sus respectivas preferencias, se puede comprobar que los resultados son, sin embargo, algo distintos. Estos datos se han recopilado en el siguiente cuadro, en el que se muestran de forma resumida los dos compases más utilizados por cada banda:

Grupo	Compases	
Ángeles del Infierno	4/4	2/4
Banzai	4/4	3/4
Barón Rojo	4/4	12/8
Bella Bestia	4/4	3/4
Evo	4/4	Libre
Goliath	4/4	4/4
Mazo	4/4	2/4
Medina Azahara	12/8	4/4
Ñu	4/4	12/8
Obús	4/4	2/4
Panzer	4/4	3/4
Rosa Negra	4/4	4/4
Santa	4/4	Libre
Sobredosis	4/4	2/4
Tigres	4/4	4/4
Tritón	4/4	4/4

Se puede comprobar fácilmente que el compás de 4/4 ocupa casi por completo la primera columna, correspondiente a la opción más utilizada por cada una, mientras que en la segunda se halla bastante más repartido. Aún así, el 4/4 continúa dominando en ésta, bien en los casos en los que todo el repertorio está compuesto sobre él, o bien en los que realmente lo utilizan como segunda opción. A continuación se muestra una tabla complementaria a la anterior en la que se reflejan los diferentes compases, así como su frecuencia por repertorio y su percentil sobre el total:

Compases	Frecuencia	%
4/4	20	62,5
2/4	4	12,5
3/4	3	9,375
12/8	3	9,375
Libre	2	6,25

Efectivamente, resalta de forma clara la supremacía del 4/4 sobre el resto de compases, aunque ya desde aquí se observan diferencias con los resultados obtenidos de la primera aproximación, realizada según el número de obras: si se consideran únicamente los dos compases más empleados por los diversos grupos que conforman la muestra de estudio, el 4/4 ocupa un porcentaje sensiblemente inferior (62,5%) al que abarca cuando se maneja cada tema musical como variable independiente (91,71%). Más llamativo resulta, sin embargo, el cambio en lo que se refiere a la segunda opción por número de veces utilizadas, ya que el 2/4 aumenta su porcentaje hasta un 12,5% (frente al 0,81% obtenido anteriormente), así como el 3/4 que, aunque en menor medida, también experimenta un aumento considerable según este punto de vista (de un

0,71% hasta un 9,373%), colocándose como tercera opción e igualando su uso con el del 12/8, que si bien también aumenta su percentil (del 5,64% al 9,373%), tendrá menos peso en esta nueva visión de las conclusiones.

Estas diferencias tan notables vienen a demostrar la conveniencia de acercarse a los resultados finales desde ambos enfoques, ya que el volumen de determinados repertorios, bien por un factor creativo o por uno meramente cronológico, puede condicionar las deducciones. A su vez, tales diferencias son reflejo de la coexistencia de producciones musicales muy diferentes entre sí, y en las que las influencias juegan un papel muy significativo. De esta manera, grupos como Medina Azahara o Ñu, por ejemplo, otorgan gran importancia a las raíces folclóricas, y componen con relativa frecuencia sobre compases ternarios o con subdivisión ternaria, mientras que otros no muestran otra influencia que no sea la de la escena anglosajona, empleando únicamente compases cuaternarios de subdivisión binaria. En medio de ambos extremos se sitúan la mayoría, que aunque están claramente enmarcados dentro del género, ceden espacio para los compases menos habituales desde el concepto tradicional del rock y del propio heavy metal.

En base a lo anterior, y a los datos que aporta el análisis, se puede concluir que el heavy metal en España está compuesto, básicamente, en 4/4, pudiendo aparecer fragmentos en 2/4 que ayuden a cuadrar la métrica de los temas; o en 3/4, dinamizándolos y dotándoles de un carácter diferenciador con respecto al heavy metal internacional, más encasillado en el orden par que aportan los compases binarios y cuaternarios. No será extraña, no obstante, la presencia de subdivisión ternaria, aunque prácticamente siempre bajo la forma de 12/8, cuaternario, fruto sobre todo del peso que las tradición musical tiene en los diferentes grupos, y en el bagaje cultural de los propios artistas a nivel individual. Así mismo, se observan de forma puntual fragmentos instrumentales de métrica libre, principalmente en introducciones o codas, herencia directa de la experimentación del rock progresivo de los años setenta.

Ahora que se ha alcanzado una conclusión acerca del compás o los compases más utilizados por los grupos españoles de heavy metal, se deben seguir puntualizando ciertos factores que contribuyen a su creación rítmica. En este sentido, dos son los que cobran una importancia capital para entender el ritmo característico del género: el *acento*, como contraposición a la métrica tradicional, y la sincopación como recurso melódico-rítmico.

Para entender el *acento* dentro del heavy metal, hay que disociarlo del concepto de *pulso* o de métrica desde un punto de vista clásico. Si no del todo (puesto que están obligados a “entenderse”), sí al menos en parte. Si se toma como base el 4/4, compás que ya se ha asumido como *típico* del estilo, se halla el mejor ejemplo para comprender esta afirmación: desde un enfoque tradicional, en un compás de 4/4 el pulso está marcado por cuatro tiempos iguales, recayendo la acentuación sobre el primero (principal) y el tercero (secundario). Sin embargo, el heavy metal en general sigue la manera en la que dicho compás fue reinterpretado por el rock and roll primigenio, y que desplaza los acentos hacia los tiempos más débiles, invirtiendo los roles. Es decir, que en el heavy metal, al igual que en el rock and roll, los tiempos fuertes son el segundo y el cuarto.

Es más, dentro de esta nueva acentuación no existe distinción entre un tiempo fuerte principal y otro secundario, sino que se igualan los dos, dando como resultado una homogeneización de la métrica de toda la obra⁶⁴², y contribuyendo a la formación de patrones rítmicos cerrados. Estos patrones sustituyen al compás como unidad de medida básica, y abarcan frecuentemente una extensión fundamentada sobre un número par de ellos, generalmente entre dos y cuatro, aunque pudiendo alargarse hasta ocho⁶⁴³.

Al no existir distinción entre los tiempos fuertes, es lícito asegurar que el ritmo en el heavy metal no está estructurado, por tanto, sobre la métrica convencional, sino sobre el pulso de la obra. Y esta estructuración, a su vez, tendrá un efecto directo sobre el oyente: el pulso tan marcado y la repetición constante de los patrones rítmicos, a modo de mantra, contribuyen a generar en muchos casos un estado cercano al trance, del mismo modo que ocurre con cierta música litúrgica o ritual; o de euforia, a la manera en que también lo consigue la pulsación de las marchas militares sobre los soldados en la guerra o en los desfiles. Así, no debe resultar extraño que, a primera vista, el heavy metal pueda parecer un género rítmicamente simple aunque muy poderoso al mismo tiempo. No en vano, si los patrones fueran excesivamente elaborados, perderían su efecto de inmediatez sobre el receptor, y por lo tanto su capacidad para conducirlo hasta esa catarsis que persigue.⁶⁴⁴

Sin embargo, el ritmo se torna más interesante cuando entran en juego las figuraciones y la ornamentación que aportan tanto la voz como los instrumentos (especialmente la guitarra). La confrontación de la base rítmica de bajo y batería con los desarrollos rítmico-melódicos de las líneas instrumentales y vocales, genera una tensión que tendrá su punto álgido en el empleo continuo de sínkopas, que dinamizan en gran medida el desarrollo del discurso musical. O lo que es lo mismo, se produce una tensión mantenida entre pulso y acentos que a la sazón será el motor de todas las composiciones; y entonces el ritmo ya no podrá ser considerado tan simple como parece en una primera aproximación.

Estas sínkopas se suceden tanto en el plano melódico (a través de la línea vocal y de la solista instrumental) como en el armónico (a través de la línea del bajo y de los *power chords*), y serán la base de los nuevos patrones rítmicos que, a menudo, incluirán un encabalgamiento de compases naturales, al quedar la barra divisoria en medio de su estructura.

⁶⁴² Esta afirmación podría hacer pensar que el compás de 4/4 pierde su sentido musical, y que tendría mucha más lógica citar el 2/4 como compás principal. Sin embargo, es la estructura armónica de las canciones de heavy metal la que determina su presencia, y su diferenciación con respecto a éste.

⁶⁴³ No es un número al azar: ocho compases es la longitud estándar de las frases de blues, estilo que se encuentra en la raíz del rock y del heavy metal, siendo esta estructura precisamente uno de sus principales legados. No obstante, no se está haciendo referencia a frases melódicas, sino a patrones rítmicos, y por lo tanto lo más habitual es que sean más breves que las frases, repitiéndose como base de las mismas. Este será al mismo tiempo el motivo por el cual, y salvo casos muy puntuales, tampoco suelen exceder de ocho compases.

⁶⁴⁴ Para ello tendría que suplirlo con otros factores, como un desarrollo técnico complejo, tal y como ocurrirá años más tarde con el metal progresivo: en este caso la catarsis no llega por la repetición de patrones rítmicos marcados, sino por una abrumación interpretativa. No obstante, no deja de ser una manera en cierto modo elitista: se requieren conocimientos musicales (teóricos y prácticos) para llegar a alcanzar una identificación tan profunda, y por lo tanto su inmediatez no es apta para todos los públicos.

No existe, de todas formas, un ritmo o un patrón rítmico que se pueda considerar estándar dentro del heavy metal, tanto a nivel nacional como internacional. Es cierto que sí se repiten ciertas figuraciones (o combinaciones de ellas) que pueden llegar a ser relativamente habituales e incluso verdaderamente características, pero en ningún caso serán determinantes o definitorias del modo en que ocurre en otros estilos como, por ejemplo, el reggae o el ska.

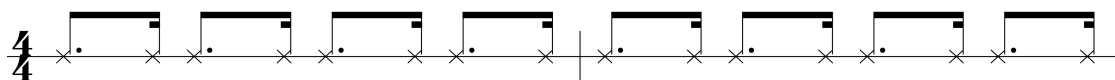
Algunas de estas figuraciones o combinaciones referidas, aplicadas al heavy metal español de la primera mitad de la década de los años ochenta, pudieran ser, por ejemplo, las siguientes:



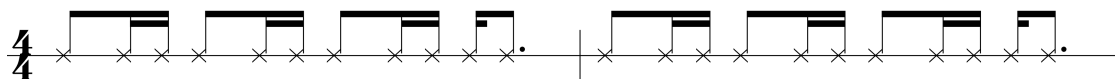
(En canciones como “Hermano del Rock and Roll” –Barón Rojo- o “Velocidad” –Ñu-)



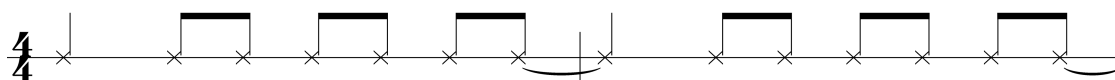
(En canciones como “Son como hormigas” –Barón Rojo-, “Juego Sucio”, “Taxi” o “Dinero, dinero” –Obús-, “Perro viejo” –Panzer- o “No juegues con fuego” –Ángeles del Infierno-)



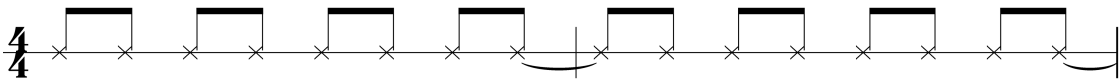
(“Las flores del mal” –Barón Rojo-, “Los grilletes de la represión” –Panzer- o “Va a estallar el obús” –Obús, aunque en 3/4 -)



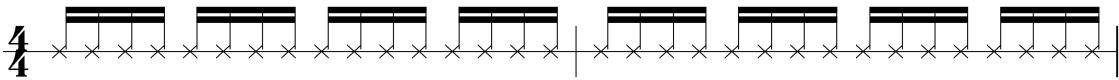
(“Sombras en la oscuridad” o “Condenados a vivir” –Ángeles del Infierno-, o “Autopista” –Obús, con la variante de tener los cuatro grupos de cada compás iguales-)



(“El que más” –Obús-, “Duro y potente” o “Crimen sin castigo” –Banzai-)



(“Prisionero de tu amor” –Ángeles del Infierno- o “El exterminador” –Tigres-)



(“Resistiré” –Barón Rojo- o “Fuera de la ley” –Ángeles del Infierno-)

No son las únicas, aunque sirven como muestra para tener una idea básica de las combinaciones más recurrentes en la creación de patrones rítmicos en el heavy metal español.

Como se puede observar, no son recargadas o complejas, sino más bien reiterativas y de corte bastante simple, a partir de una célula rítmica muy breve que se repite de forma constante. Esa repetición continua es la que ayuda a generar el efecto de catarsis comentado líneas atrás, y sobre la que se fundamenta la pulsación del estilo. Además, tampoco contienen una figuración excesivamente rápida, sino que se basan en corcheas (principalmente), negras y semicorcheas para la confección de dichos patrones (no son exclusivas, apareciendo también figuras más largas o más breves, si bien éstas no son lo más habitual. En el caso de fusas y semifusas, su presencia se limita casi siempre a los *solos* de guitarra, es decir, que su carácter será sobre todo melódico).

La circunstancia de que no exista un patrón rítmico definitorio para el heavy metal, a diferencia de otros estilos, responde al hecho de que se trata de un género con múltiples influencias, algunas muy dispares, y por lo tanto su música resulta de una amalgama de ellas que impiden que tenga unas características cerradas.

Ahora que ha comprobado que la figuración se basa principalmente en corcheas, negras y semicorcheas, únicamente queda mencionar el otro factor que aporta carácter al heavy metal: el *tempo*, responsable de la sensación de aplomo, por un lado, y velocidad, por otro, que caracterizan el género de manera universal.

En los planteamientos iniciales, varias de las respuestas obtenidas de las encuestas que se hicieron se referían al *tempo* como una de las características del heavy metal español de la primera mitad de la década de los ochenta. Concretamente, se hablaba de *tempo moderado* (120-160 bpm) y *tempo rápido* (> 160 bpm). Después del análisis realizado es conveniente resaltar que ambas opciones son válidas, debido sobre todo a las diferencias tan grandes existentes entre los repertorios de los diversos grupos, e incluso entre los temas que conforman cada uno de ellos a nivel particular.

Así, la presencia de baladas y medios tiempos no es extraña en ellos, con la consiguiente diferencia en el *tempo*, que cambia considerablemente respecto al resto de la producción musical. Es precisamente en esta comparativa donde mejor se aprecia la

aportación que el tempo hace a la totalidad del conjunto: toda vez que se ha comprobado que la figuración y los patrones rítmicos de las baladas no difieren en gran medida de las de los demás temas, es el tempo el que marca la velocidad y el carácter musical de unos y otros.

No obstante, no se puede generalizar, y no debe olvidarse que el tempo y la figuración están estrechamente ligados en el momento de definir la idiosincrasia de una obra musical desde un punto de vista rítmico. De esta forma, acudiendo al caso contrario al de las baladas, se observan canciones de carácter mucho más rápido en las que la figuración es determinante, diferenciándolas de otras cuyo tempo se encuentre dentro de los parámetros métricos de la media. “Resistiré”, de Barón Rojo, o “Fuera de la ley”, de Ángeles del Infierno, son dos buenos ejemplos de esto que se comenta, en los que su figuración, basada en grupos de cuatro semicorcheas, producen una sensación de velocidad mucho mayor de la que en realidad marca su tempo.

Ciñéndose al análisis, el tempo del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta se mueve, fundamentalmente, entre el *moderato* y el *allegro* (120-160 bpm), considerando aparte las baladas y medios tiempos, que fluctúan entre el *largo* y el *andante* (40-108 bpm). Será la figuración la que terminará de inferir a cada pieza la sensación de velocidad o de calma que requiera, tanto a nivel armónico como melódico. En el primero de ellos, a través de grupos de semicorcheas, por un lado, o de grupos de negras e incluso figuras más largas, por el otro, como base rítmica de los *power chords* y de las líneas de bajo. En el segundo, como complemento al nivel armónico, a través de figuraciones breves (semicorcheas e incluso fusas) en la línea, sobre todo, de la guitarra solista, y más rápidas que la figuración empleada como base de la estructura armónica. Raramente se producirá el efecto contrario, es decir, de ralentización mediante figuración melódica con respecto al tempo general de la obra. Llegado el caso, se respetará la figuración que plantea la propia estructura.

De este modo, queda patente que el tempo rápido será una de las características del heavy metal español de principios de década, aunque sin excederse en la velocidad de sus pulsaciones. Un tempo rápido contenido, *maestoso* incluso, que en ocasiones puntuales se verá incrementado a través de la figuración melódica que aportan las guitarras. Además, también se aprecia un tempo más lento tanto en baladas como en medios tiempos, así como en temas que, si bien entran dentro de la tónica métrica general, se muestran más pausados mediante su figuración, más larga. Esta *majestuosidad* se traduce en el aplomo, en la *pesadez* que el heavy metal, por definición, lleva implícita.

3.4. Análisis musical III. Estructura formal

La última parte de este análisis, una vez concluido el correspondiente a las cualidades del sonido y a los procedimientos compositivos, es el que aborda de una manera estructural el repertorio español de heavy metal de los primeros años ochenta.

Uno de los aspectos que mejor define y más datos aporta de la música popular es su estructura física; esto es, ¿cómo se organiza el contenido de cada obra? ¿Hay alguna secuencia lógica que permita ordenar sus diferentes elementos o secciones según un criterio concreto?

La respuesta es, evidentemente, afirmativa, y aunque no se trata de algo exclusivo (ejemplos de ello existen desde la música eclesiástica medieval hasta nuestros días, incluyendo formas como la sonata, cuya ordenación en secciones claramente separadas le da su principal característica), cobrará en ésta una significación especial.

Recapitulando todo lo explicado hasta este momento, es fácil descubrir que un estudio de la estructura del heavy metal según un organigrama de estrofas y estribillos, tal y como se viene haciendo de cualquier género vocal perteneciente a la música popular, se quedaría excesivamente pobre para describirla, puesto que la voz queda supeditada al conjunto, y la parte instrumental tiene tanto peso o más que aquélla.

En base a esto, es lícito afirmar que un análisis pormenorizado de la estructura de una canción, que incluya todas y cada una de sus partes, puede arrojar luz acerca de la importancia concedida en la misma a la música como tal, y de su relación con la letra. Teniendo esta premisa en consideración, se tratará de establecer un esquema lo más completo posible de cada uno de los temas para, posteriormente, intentar encontrar un patrón básico de composición para cada repertorio, y en última instancia para todo el heavy metal español de esta época concreta.

Antes de proceder, es necesario determinar los apoyos sobre los que se sustentará el estudio; un modelo común que permita abordar todas las canciones del mismo modo, y obtener unas conclusiones fundamentadas sobre las mismas bases. Así, en un primer nivel, el análisis se centrará en el inicio y el final, continuando después con el desarrollo de la obra, que supone el grueso de la misma. El motivo de esta división es sencillo: tanto el inicio como el final suponen dos puntos significativos, al margen de lo que pueda ocurrir en la parte situada entre ambos. De hecho, el inicio puede ser también definitorio de la misma, antes incluso de conocer sus elementos más característicos. Además, tanto en uno como en otro se pueden dar varios tipos de secciones propias, que no son susceptibles de aparecer en otro lado.

De esta forma, el inicio puede estar constituido por una introducción (o *intro*, según el argot), con una entidad y un carácter completamente independientes del resto que, como su nombre indica, no tendría sentido en otro lugar; o por un *fade in* que anticipa el *riff* principal o las primeras notas de la melodía. Y por supuesto, también puede estar constituido por cualquiera de las secciones que seguirán apareciendo en el desarrollo, bien sea un *riff*, una estrofa, un estribillo, un *solo* e incluso un pasaje instrumental.

El final puede llegar mediante una coda (que tampoco tendría sentido en otro lugar), por una *outro* (sección antitética a la *intro* y con carácter igualmente independiente, que puede ser parecida a ésta -basada en ella incluso-, o totalmente distinta, y que tampoco tendría razón de ser en otro momento), por un *fade out* del *riff*, del estribillo, o de cualquier otra sección aparecida anteriormente, o de manera conclusiva a través de alguna de ellas, bien sea un *riff*, un estribillo, una estrofa, un pasaje instrumental o un *solo*.

Para el desarrollo se entra en un segundo nivel de análisis, fundamentado sobre los cuatro elementos que se han considerado como unidades estructurales básicas, y que están presentes en la práctica totalidad de los temas: *riffs*, *solos*, estrofas y estribillos. Sólo así se podrá establecer un orden común a todos ellos, y evitar una situación caótica con los datos en la obtención de conclusiones después de inspeccionar más de trescientas canciones.

Siguiendo con el modelo, a las estrofas y estribillos, unidades estructurales vocales, se han añadido los *riffs* y los *solos* como unidades estructurales instrumentales. El hecho de manejar dos unidades más de lo habitual, y de que sean precisamente instrumentales, permitirá profundizar mucho más en un estudio que, a la par, resultará mucho más completo y detallado que el comúnmente aceptado para el resto de la música popular. De hecho, no podría entenderse de otra manera si se tiene en cuenta que tanto los *riffs* como los *solos* adquieren en el heavy metal una importancia equivalente a la de las secciones vocales.

No obstante, la manera de acercarse a todos estos elementos se ha realizado desde una doble vertiente: de forma individual, y de forma colectiva. Por una parte, observando si están presentes o no en cada obra (de vez en cuando se dan casos en los que falta alguno de ellos), cuántas veces aparecen, si tienen la misma letra o no en cada repetición, o la misma música, etc. Por otra, observando las interacciones de cada una de estas unidades con las demás, es decir, en qué posición están, si se dan de manera simultánea, si alguna se asocia a otra de manera continua, si forman microestructuras dentro de la estructura general, etc.

Así, un modelo genérico para el análisis del desarrollo estructural de una canción de heavy metal podría ser el siguiente;

- N° de *Riffs* (R) (0, 1, 2...)
- Establecer si hay Estribillo (E) o no
- Tipos de estrofas diferentes entre sí (A; A y B; A, B y C; etc...)
- Existencia de estrofas genéricas⁶⁴⁵ o no
- Microestructura hasta el primer estribillo⁶⁴⁶ (en caso de existir: AE; ABE; ABABE; etc...)
- Sección tras el primer estribillo (EA; EB; ES; etc...)
- N° *Solos* (S) (0, 1, 2...)
- Sección que precede al *Solo* (en caso de existir éste: ES; AS; BS; etc...)
- Sección que sucede al *Solo* (en caso de existir éste: SE; SA; SB; etc...)
- N° de Estribillos antes del *Solo*
- Establecer si aparecen, entre el *Solo* y el final, estrofas, únicamente Estribillos y *Riffs*, u otra sección.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ Entendiendo por estrofa genérica la que mantiene la letra y la música iguales en cada una de sus repeticiones.

⁶⁴⁶ El motivo de buscar las microestructuras únicamente hasta el primer estribillo responde al hecho de que las canciones de heavy metal, al igual que las de la mayoría de géneros de música popular, presentan una estructura relativamente reiterativa, con pocas variaciones a lo largo de su desarrollo.

⁶⁴⁷ Aunque las canciones de heavy metal presentan una estructura relativamente reiterativa, será precisamente el *solo* el que marque su punto de inflexión.

- Constatar la existencia o no de superposición de *Riffs* y estrofas, estribillos u otra sección.

Conviene resaltar, por encima del resto, la importancia estructural que el *solo* tiene en el heavy metal, puesto que es el eje alrededor del cual se sitúa todo lo demás. De hecho, prácticamente se puede considerar que una canción de heavy metal tiene una estructura virtual hasta llegar al *solo*, y que tras el mismo comienza la conclusión. Desde su aparición (generalmente en torno a los dos tercios de la duración del tema) y hasta el final, es habitual la repetición de estrofas (bien de manera literal o mezclando la letra de varias; pero en cualquier caso preexistentes), la ausencia de ellas (repitiendo estribillos y *riffs*, o añadiendo alguna coda), y sólo en algunas ocasiones aparecerá material nuevo. Esta relevancia que adquiere el *solo* en comparación con el resto de secciones es una clara muestra de la importancia que se concede al músico solista (generalmente el guitarrista) dentro de este género.

Al igual que en el caso del *solo*, ya se ha hecho referencia al *riff* para destacar su función melódica. Sin embargo, y aunque ésta sea precisamente su faceta principal, es necesario reparar en su papel estructural, debiendo concederle el protagonismo que merece, tanto como unidad independiente o como parte de una asociación con alguna otra. Este es el motivo por el cual uno de los puntos de apoyo del análisis se centra en su relación con las estrofas, ya que cuando aparece como base de las mismas, está contribuyendo a generar una armonía horizontal muy característica en el heavy metal, en contraposición a la armonía vertical que sustenta cada obra. De este modo, el *riff* completa el ciclo que le sitúa como elemento fundamental desde un punto de vista melódico, armónico y estructural.

Acerca de las estrofas y estribillos no merece la pena detenerse a comentarlos en exceso, pues su función es la misma que en la de cualquier otro estilo de música popular vocal. Por ello mismo se ha tomado el estribillo, al igual que el *solo*, como hitos de la estructura total de cada pieza.

En las páginas que siguen se detallan las estructuras de todas las canciones escogidas como representativas del heavy metal español de la primera mitad de la década de los ochenta. Se ha procedido al estudio del repertorio particular de cada uno de los grupos, indicando primeramente la estructura de cada obra, para extraer después las características más frecuentes y hallar un modelo tipo para cada banda. Posteriormente, tras concluir el análisis de todas ellas, se han hallado unas conclusiones generales basadas en el número de temas, así como en el de bandas totales que integran la muestra, tal y como se ha hecho anteriormente en los casos de la tonalidad, las escalas modales y los compases.

Antes de comenzar, y modo de guía, se detalla la leyenda utilizada durante el análisis:

- *Riff*:
 - R (*riff* de guitarra, que es el habitual. En caso de haber varios, se indican con subíndices –R₁, R₂, ...-)
 - F, T (de flauta y de teclado; si existen varios, se indican con subíndices –F₁, F₂, T₁, T₂, ...-)
 - Para otros instrumentos, se indica su nombre como subíndice de R (R_{SAXO}, R_{VIOLÍN}, etc.)
- *Solo*:
 - S (de guitarra. Si hay varios, se indican mediante subíndices –S₁, S₂, ...-)
 - S_F, S_T (de flauta, de teclado. Si es de otro instrumento se indica el nombre como subíndice –S_{VIOLÍN}-)
- Pasaje instrumental: P (pasaje instrumental con entidad propia, suficiente e independiente. No es un *riff*, ni un *solo*)
- Nexo instrumental: i (minúscula. Es breve, no tiene la entidad del pasaje instrumental, ni la del *riff*)
- Estribillo: E (si hay varios, se indican mediante subíndices: E₁, E₂...)
- Estrofas: A, B, C, D, G, ... (con letras del alfabeto mayúsculas, a excepción de las indicadas en los puntos anteriores. Si varían en letra, se indica mediante subíndices: A₁, A₂, etc. Si varían musicalmente, cambia la letra)
- Coda: Coda (se indica tal cual)
- Intro: Int. o Intro
- Encabalgamiento de *riff* y otra sección: cuando el *riff* aparece y sigue sonando bajo la melodía de otra sección, se indica mediante guión bajo y subrayado (R_A; R_S; etc.)
- Simultaneidad de *riff* y otra sección: si el *riff* no ha sonado de manera independiente inmediatamente antes, se indica como subíndice entre paréntesis, precedido de un signo “+” (A_(+R); E_(+R); etc.)
- Repeticiones: como subíndices entre paréntesis (R_(x2), E_(x3); A_[+R1(x2)]; etc.)

Ángeles del Infierno

Maldito sea tu nombre	$R_{1(x4)} \underline{A_1} BC_1 DER_{1(x4)} C_2 DE R_{1(x4)} i SE_{(x2)}$
Rocker	$Int. R_{1(x4)} \underline{A_1} BER_{1(x2)} \underline{A_2} BER_{1(x2)} \underline{SE}$
Unidos por el rock	$R_{1(x4)} A_1 A_2 BEA_3 A_4 BESE \dots$
Esclavos de la noche	$Int. R_{1(x6)} \underline{A_1} ER_1 \underline{A_2} ESR_{1(x2)} \underline{A_3} E_{(x2)}$
Sombras en la oscuridad	$R_{1(x2)} \underline{A_1} ER_{1+2} A_{2(+R1)} ER_{1+2(x2)} E_i S_{(+R1)} E_i BE \dots$
El principio del fin	$R_{1(x4)} \underline{A_1} \underline{B_1} EA_{2(+R1)} \underline{B_2} ESE_i A_{3(+R1)} \underline{B_2} E_{(x2)}$
Condenados a vivir	$R_{1(x8)} \underline{A_1} A_2 BEA_{3(+R1)} \underline{A_4} BESE_{(x2)}$
Sangre	$R_{1(x4)} \underline{A_1} ER_1 \underline{A_2} ESE$
No juegues con fuego	$R_{1(x4)} A_1 A_2 BE_{(+R1)} A_3 A_4 BE_{(+R1)} SE_{(x2)(+R1)}$
Es un pacto con el diablo	$R_{1(x4)} \underline{A_1} ER_{1(x2)} \underline{A_2} ESE$
Fuera de la ley	$Int. R_{1(x2)} A_1 B_1 ER_2 A_2 B_2 ESR_1 B_3 E_{(x2)} R_{2(x4)}$
Con las botas puestas	$R_{1(x6)} A_1 B_1 ER_1 A_2 B_2 ESE_{(x3)}$
Dame amor	$R_{1(x2)} R_{2(x2)} A_1 BES_1 A_2 BER_1 S_2 ER_2$
Junkie	$Int. R_{1(x2)} R_2 \underline{A_1} A_2 ER_2 \underline{A_3} A_4 ESE_{(x2)}$
Al otro lado del silencio	$Int. A_1 BEA_2 BSCE$
Héroes del poder	$R_{1(x2)} R_2 \underline{A_1} ER_2 \underline{A_2} ER_{1(x2)} SBE$
Vivo o muerto	$R_{1(x2)} A_1 BA_2 EA_3 BA_4 ESA_5 E$
Prisionero	$A_1 R_1 \underline{B_1} B_2 CER_1 \underline{B_3} B_4 CESCE_{(x4)}$
No pares	$R_{1(x4)} A_1 A_2 E_{(+R1)} A_3 A_4 E_{(+R1)} SE_{(x2)(+R1)}$
Diabolica	$R_{1(x6)} \underline{A_1} ER_{1(x2)} \underline{A_2} ES_{(+R1)} R_{1(x5)} \underline{A_3} E$

Características estructurales más frecuentes

Inicio: $R_{(x4)}$

Final: E

Desarrollo:

- * R
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica)
- * Estructura: ABE
- * R después del primer E
- * S
- * ES
- * SE
- * Dos E antes de S
- * Sin estrofas después de S (sólo E y R)
- * R_A

Estructura tipo: $R_{(x4)} \underline{A_1} BER \underline{A_2} BESE$

Banzai

Voy a tu ciudad	$R_{1(X4)}R_2A_1B_1A_2B_2ES_1A_3B_3E_{(X2)}S_2$
Funciona legal	$R_{1(X4)}A_1A_2EA_3EBSE_{(X2)}$
Siempre quieres más	$R_{1(X2)}A_1ER_{1(X2)}A_2ER_{2(X2)}SBE_{(X2)}$
Tu real salvador	$R_{1(X2)}A_1EA_2E'BR_{1(X2)}SE$
Rock Duro	$R_{1(X2)}A_1B_1A_2B_2ECSE_{(X2)}$
Héroes	$Int.R_{1(X2)}R_{2(X4)}A_1E_{(+R2)}A_2E_{(X4)(+R2)}S_TSR_{2(X2)}A_2E_{(X4)(+R2)}P$
No te enganches	$Int.R_{1(X4)}A_1EA_2B_1ESB_2B_3ER_1$
Amigo	$Int.R_1A_1A_2ER_1A_3A_4BiA_5ER_{1(X2)}S$
Coche rápido en la noche	$R_{1(X2)}A_1A_2R_1A_3A_4ER_{2(X4)}iR_{3(X2)}SER_{3(X2)}S$
Luces	$R_{1(X2)}R_{2(X4)}\underline{A_1A_2}ER_1A_{1(+R2)}A_{2(+R2)}EiS_{1(+R1)}ES_2$
Crimen sin castigo	$R_{1(X4)}A_1A_2B_1C_1ER_{1(X2)}A_3B_2C_2EiR_{1(X2)}SER_{1(X2)}R'_{1(X5)}\dots$
Grita	$R_{1(X4)}A_1B_1CEA_2B_2CER_{2(X2)}R'_{2(X2)}R_{3(X2)}\underline{SE}_{(X2)}$
No quiero esperar	$Int.R_{1(X2)}A_1BCE_{(+R1)}A_2BCE_{(+R1)}SE_{(X2)(+R1)}$
Mr. Hyde	$R_1\underline{A_1A_2}BEA_{3(+R1)}\underline{A_4}BESE_{(X2)}$
Duro y potente	$R_{1(X3)}R_{2(X2)}\underline{A_1A_2}BEA_{3(+R2)}A_{4(+R2)}BECSE'$
No pierdas el tren	$R_{1(X2)}R_{2(X2)}A_1A_2EA_3A_4E_{(X2)}iSR_{1(X2)}A_1A_2E_{(X2)}$
Noche negra	$R_{1(X4)}\underline{A_1B_1}ER_{1(X2)}\underline{A_2B_2}ER_{2(X4)}SE_{(X3)}\dots$
Traición	$R_{1(X6)}A_1B_1E_{(+R)}A_2B_2E_{(+R)}SB_1E_{(+R)}$
Se terminó	$A_1EA_2ESE\dots$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(X2)}$ Final: $E_{(X2)}$

Desarrollo:

* R

* Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica o no)

* Estructura: ABE o ABABE

* A después del primer E

* S

* ES o RS

* SE

* Dos E antes de S

* Sin estrofas después de S (sólo E y R)

Estructura tipo:	$R_{(X2)}A_1BEA_2BESE_{(X2)}$	$R_{(X2)}A_1B_1EA_2B_2ESE_{(X2)}$
	$R_{(X2)}A_1BEA_2BERSE_{(X2)}$	$R_{(X2)}A_1B_1EA_2B_2ERSE_{(X2)}$
	$R_{(X2)}A_1BA_2BEA_3BESE_{(X2)}$	$R_{(X2)}A_1B_1A_2B_2EA_3B_3ESE_{(X2)}$
	$R_{(X2)}A_1BA_2BEA_3BERSE_{(X2)}$	$R_{(X2)}A_1B_1A_2B_2EA_3B_3ERSE_{(X2)}$

Barón Rojo

Con botas sucias	$R_1(x_4)ABE_{(+R1)}A_2BE_{(+R1)}SE_{(+R1)}A_3BE_{(/2)(+R1)}R_1BAJO(x_6)E_{(x_2)}$
El pobre	Int. $R_1(x_3)iA_1(+R2)R_2A_2R_2SA_3(+R2)R_3(x_4)R_1(x_2)i$
Los desertores del rock	$R_1(x_2)A_1B_1ER_1A_2B_2ESB_1ER'E_{(/2)}R'ER'Coda$
Efluvios	$R_1(x_4)R'_1(x_4)R''_1(x_2)PR_2(x_2)R'_2(x_2)R_2(x_2)S$
Larga vida al rock & roll	$R_1(x_2)R_2(x_2)R_3(x_4)A_1EA_2ER_3(x_2)A_3BR_1(x_2)R_2(x_2)SA_3BB'_i$
El presidente	Int. $R_1(x_4)A_1EA_2ES_1ES_2$
Chica de la ciudad	$R_1(x_4)A_1B_1ER_1(x_2)A_2B_2ES_{(+R1)}A_3(+R1)B_3E_{(x_2)}E'...$
Barón rojo	$R_1(x_{14})R_2(x_2)A_1A_2R_2A_3A_4ER_2(x_2)A_5A_6ER_2(x_2)R_1(x_{14})R_1R'_1ER_2(x_2)E'_i...$
Incomunicación	$R_1(x_8)A_1BR_2ER_1(x_4)A_2BR_2ER_1(x_4)SR_3(x_4)BR_2ECoda$
Los rockeros van al infierno	$R_1(x_2)R_2(x_2)A_1B_1R_2(x_2)A_2B_2R_3(x_{16})SA_3B_2R_2(x_4)$
Dame la oportunidad	$R_1(x_2)R_1(/2)A_1B_1A_2R_1(x_2)R_1(/2)A_3B_2A_2SA_2(x_3)...$
Son como hormigas	$R_1A_1A_2B_1E_1S_1A_3B_2E_2S_{SAXO}S_2R_1A_4A_5EA'_i$
Las flores del mal	$R_1(x_4)A_1B_1ER_1(x_4)A_2B_2ESB_1ER_1(x_4)$
Resistiré	Int. $R_1(x_2)A_1B_1ER_2(x_2)A_2(+R1)B_2ER_3SR_2(x_2)A_3(+R1)B_3ER_3$
Satánico plan (vol. Brutal)	Int. $A_1(+R1)A_2ER_2(x_2)A_3(+R1)A_4ER_2(x_2)SR_2(x_2)A_1(+R1)A_3EE'_{(x_2)}E...$
Concierto para ellos	Int. $R_1(x_2)A_1A_2BE_{(x_2)}R_1(x_2)A_3A_4BE_{(x_2)}SBE_{(x_6)}...$
Hermano del Rock & Roll	$R_1(x_4)A_1(+R2)B_1R_2EA_2(+R2)B_2R_2ES_{(+R1)}E_{(x_3)}...$
El Barón vuela sobre Inglaterra	$R_1(x_2)R_2R_3R_1(x_2)R_2R_3SR_3R_1(x_2)E_{BARÓN ROJO}...$
Casi me mato	Int. $R_1(x_2)A_1B_1E_{(+R1)}A_2B_2E_{(+R1)}SR_1(x_2)A_3B_3E_{(+R1)}Coda$
Rockero indomable	$R_1(x_2)A_1E_1R_1(x_2)A_2E_2R_1(x_2)CSR_1(x_2)E_2R_1(x_2)$
Tierra de vándalos	$R_1(x_4)R_2R_1(x_4)R_2B_1A_1[+R1(x_2)R_2]A_2B_2A_2[+R1(x_2)R_2]A_3SB_1A_1[+R1(x_2)R_2]A_4A_5A'_2A'_E...$
Qué puedo hacer	$R_1(x_4)R_2(x_4)A_1B_1ER_2(x_4)A_2B_2ER_1(x_4)SB_2ER_3(x_{30})...$
Siempre estás allí	$R_1(x_2)iA_1A_2BA_3A_4BESR_1(x_2)EA_5Coda$
Hiroshima	$R_1(x_2)R_1(x_2)A_1A_2B_1CE_{(+R1)}A_3A_4B_2CE_{(+R1)}SE_{(x_3)(+R1)}E_{i(+R1)}$
El malo	$R_1(x_2)R_2(x_2)A_1A_2B_1E_{(+R2)}A_3B_2E_{(+R2)}R_1(x_4)S_{1(+R2)}R_2(x_2)A_4B_3E_{(+R2)}CS_2...$
Diosa Razón	$R_1(x_4)A_1B_1ER_1(x_2)A_2B_2ESR_{1(/2)(x_4)}A_3B_3E_{(x_2)}R_{1(/2)(x_6)}$
Se escapa el tiempo	$R_1(x_{10})R_2(x_4)A_1B_1ER_2(x_2)A_2B_2ER_2(x_4)SR_1(x_8)E_{(x_2)}$
Invulnerable	$R_1(x_4)A_1A_2B_1CER_1(x_2)A_3(+R1)B_2CES_{(+R1)}E_{(x_8)}...$
Herencia letal	$R_1(x_3)A_1A_2B_1C_{(+R1)}R_1A_3B_2ER_1(x_3)A_4B_3ESE'E''E'''...$
Breakthoven	Int. $R_1(x_2)R_2(x_4)A_1BE_{(+R1)}iA_2(+R2)BE_{(+R1)}P^*SR_2(x_4)iE_{(x_2)(+R1)}$
El baile de los malditos	$R_1(x_4)A_1B_1A'_2C_1ER_1(x_4)A_3B_2A'_2C_1ESE'A_4C_1EE_{(/2)}R_1(x_4)$
Los chicos del rock	$R_1(x_2)A_1B_1A_2CE_{(+R2)}A_3B_2A_4CE_{(+R2)}SCE_{(x_2)(+R2)}R_1(x_2)$
Un caso perdido	Int. $R_1(x_2)R_2(x_4)A_1B_1A_2(+R2)B_2E_{(+R1)}R_2(x_2)A_3B_3E_{(+R1)}R_2(x_4)CSR_2(x_2)A_4B_4E_{(+R1)}E'$
Cuerdas de acero	$R_1(x_2)R_2(x_2)A_1B_1R_2(x_2)A_2B_2ER_3(x_2)R_1(x_2)A_3(+R2)B_2ER_3(x_2)S_{(+R2)}E_{(x_2)}R_1(x_2)$
No ver, no hablar, no oír	$R_1A_1B_1C_1ER_1A_2B_2C_2ESR'_1A_3B_2C_3EE'Coda...$
Tras de ti	Int. $R_1(x_2)A_1R_1(x_2)B_1A_2(+R1)R_1(x_2)B_2ER_1(x_2)SB_1E_{(x_4)}...$
Hijos de Caín	$R_1A_1A_2B_1A_3B_2ER_1A_4B_3ESA_5B_4C_{(+R2)}C_i...$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x2)}$

Final: E

Desarrollo:

- * R
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B)
- * Estructura: ABE
- * R después del primer E
- * S
- * ES
- * SR
- * Dos E antes de S
- * Estrofas después de S

Estructura tipo: $R_{(x2)}A_1B_1ERA_2B_2ESRA_3B_3E$

Bella Bestia

Un puntapié en el trasero	$R_{1(x2)}A_1B_1A_2B_2E_{(+R1)}A_3R_1SE_{(+R1)}A_3E_{(X3)(+R1)}$
No fuiste capaz (duele)	$R_{1(x4)}R_{2(x2)}A_1A_2EA_3A_4ESA_1A_2EE'R_{1(x2)}Coda$
Basta ya	$R_{1(x4)}A_1B_1EA_{2(+R1)}E'SA_{1(+R1)}B_2E_{(X2)}$
El luchador	$R_{1(x2)}A_1A_2R_1A_3A_4ESR_1A_1A_4ER_1$
Muévete por ti (muévete)	$R_{1(x2)}A_1EBA_2EBS_{(+R1)}EBE'...$
El rey del juego	$R_{1(x8)}A_1A_2R_{1(x4)}A_3A_4ESA_5ER_{1(x4)}Coda$
Rocanrolero	$Int.R_{1(x4)}A_1E_1R_{2(x2)}A_2E_2R_{3(x2)}SA_3E_3R_{3(x2)}E'_1$
¿Qué pasa aquí? (Ella)	$R_{1(x2)}A_1A_2BE_1S_{1(+R1)}A_3BE_{2(x2)}S_2...$
Ven corriendo	$R_{1(x2)}R_{2(x2)}A_1BA_{2(+R2)}EA_{3(+R2)}SE_{(X3)}$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x2)}$ Final: $E_{(x2)}$ o $E_{(x3)}$

Desarrollo:

- * R
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica)
- * Estructura: ABE, AABE, ABAE o ABABE
- * S después del primer E (A cuando hay dos E antes de S)
- * S
- * ES
- * SA
- * Un E antes de S
- * Estrofas después de S

Estructura tipo: $R_{(X2)}A_1BESA_2BE_{(X2)}$
 $R_{(X2)}A_1A_2BESA_3BE_{(X2)}$
 $R_{(X2)}A_1BA_2ESA_3BE_{(X2)}$
 $R_{(X2)}A_1BA_2BESA_3BE_{(X2)}$
 $R_{(X2)}A_1BESA_2BE_{(X3)}$
 $R_{(X2)}A_1A_2BESA_3BE_{(X3)}$
 $R_{(X2)}A_1BA_2ESA_3BE_{(X3)}$
 $R_{(X2)}A_1BA_2BESA_3BE_{(X3)}$

Evo

Rock & Roll Barcelona	Int. $R_{1(X2)}A_1R_1A_2R_{2(X2)}ER_{1(X2)}A_3R_1A_4R_{2(X2)}ER_{1(X2)}SR_2R_1E_{(X3)}...$
Animal de ciudad	$R_{1(X2)}A_1BER_{1(X2)}A_2BESBE$
Piso el gas	$R_{1(X10)}A_1A_2BESR_{1(X6)}BE$
Madera dura	$R_{1(X2)}\underline{A_1}ER_{1(X2)}\underline{A_2}EE'R_{1(X2)}\underline{A_3}EE'S$
Haz explotar tu volcán	Int. $R_{1(X10)}A_1A_2BER_{1(X4)}A_3A_4BESE_{(X2)}$
Estoy hecho polvo	$R_{1(X4)}A_1A_2ER_{1(X2)}A_3ESA_4E$
¿Quién apretó el botón?	Int. $RR'RABCESE$
Noches de Rock y de alcohol	Int. $R_{1(X2)}\underline{A_1}BESR_{1(X2)}\underline{A_2}BE_{(X2)}$
Súbete al globo	$R_1A_1B_1ER_1A_2B_2EiE_{(X2)}$
Maldita soledad	Int. $R_{1(X8)}R_{2(X4)}\underline{A_1}R_2\underline{A_2}ESR_{2(X2)}\underline{A_3}E...$
Preludio de la muerte/Chica sexy	Int./ $R_{1(X2)}A_1B_1R_1A_2B_2ESECoda$
Hechicera blanca	Int. $R_{1(X3)}R_{2(X2)}AB_1E_{(+R1)}iSB_2E_{(+R1)}$
Perdedor	Int. $R_1R_{2V}A_1B_1R_{2V}A_2B_2ER_1SE$
Lejos de la ley	$R_{1(X2)}A_1BEA_2BER_{2T}CSER_1$
Contigo	$R_{1(X2)}A_1A_2B_1B_2ECB_1ECDE...$
Sangre y metal	Int. $R_{1(X9)}R_2S_1A_1B_1R_{1(X4)}R_2A_2B_2ES_2E$
Buitres del mal	$R_{1(X4)}\underline{A_1}B_1A_{2(+R1)}B_2ECSR_{2(X2)}\underline{DB_2}ER_{3(X2)}$
Dejadme en paz	Int. $R_{1(X2)}R'_1A_1A_2A_3R_{1(X2)}BESE_{(X2)}$
Brujas	$P_1P_2A_1A_2BEC_1C_2C_3DSA_3E_{(X2)}$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: Intro + $R_{(X2)}$

Final: E

Desarrollo:

- * R
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica)
- * Estructura: ABE
- * S después del primer E
- * S
- * ES
- * SE
- * Un E antes de S
- * Estrofas o no después de S (de haberla es B)

Estructura tipo: Intro $R_{(X2)}A_1BESE$
Intro $R_{(X2)}A_1BESBE$

Goliath

Herencia maldita	Int. $R_{1(X4)}A_1R_{1(X2)}A_2R_{1(X3)}ER_{1(X4)}A_3R_{1(X2)}A_4R_{1(X3)}ES_1iR_{2(X2)}R_{1(X4)}A_5R_{1(X2)}A_6R_{1(X3)}ES_2R_{2(X2)}$
La fuerza del Rock	$R_{1(X2)}A_1A_2BES_1A_3A_4BER_{2(X4)}S_2BE_{(X3)}$
Trampa mortal	$iR_{1(X2)}R_{1+2(X2)}R_{2(X2)}iR_{3(X2)}A_1B_{(+R3)}A_2R_{3(X2)}E_1R_3SS_BE_2R_3A_3R_{3(X2)}R_{2(X3)}$
Reaccionar	$R_{1(X8)}A_1R_{1(X2)}A_2ER_{1(X4)}BSR_{1(X4)}A_3E_{(X2)}$
Dios del Rock	$R_{1(X3)}A_1B_1A_2B_2ESA_3B_3A_4B_4E$
Te encontraré	$R_{1(X2)}R_{1(X4)}\underline{A}_1B_1ER_{1(X2)}A_{2(/2)(+R1)}B_2ES_1iS_2B_{2(/2)}E'$
Evasión	$R_{1(X2)}A_1A_2BEA_3A_4BER_{1(X2)}SR_{1(X2)}A_5A_6BE_{(X4)}\dots$
Drácula	$R_{1B(X2)}R_{1(X4)}A_1ER_{1(X2)}A_2ESBA_3E_{(X2)}C$
Música	Int. $A_1B_1A_2B_2CDE_{(X2)}SE_{(X5)}\dots$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(X2)}$

Final: E

Desarrollo:

- * R
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica)
- * Estructura: AABE
- * R después del primer E
- * S
- * ES
- * SR
- * Un E antes de S^{648}
- * Estrofas después de S

Estructura tipo: $R_{(X2)}A_1A_2BESR_1A_3A_4BE$
 $R_{(X2)}A_1A_2BER_1A_3A_4BESR_1A_5A_6BE$

⁶⁴⁸ Este punto entra en conflicto con el hecho de haber asegurado que después del primer E va R, al generalizar los elementos estructurales más frecuentes. Cotejando los datos, se puede observar que las estructuras con existencia de un solo E antes de S es casi la misma que en las que hay dos E antes de S (la proporción es de 5-4). Por ello se ofrecen dos posibilidades de estructura tipo: cuando se cumple la presencia de R después del primer E, la estructura tendrá dos E antes de S, y cuando no se cumpla la primera condición, habrá un solo E antes de S.

Mazo

Balada cafre	$R_{1(x6)} \underline{A_1 B_1 E} R_{1(x4)} \underline{A_2 B_2 E} S R_{1(x4)} \underline{A_3 B_3 E} (x2)$
Nada, nada	$R_{1(x8)} A_1 R_{1(x2)} A_2 R_1 R_2 R_1 R_2 E R_{1(x2)} i S_{(+R1)} R_{1(x8)} A_3 R_{1(x2)} A_4 R_1 R_2 R_1 R_2 E E'$
Depresión	$Int. R_{1(x2)} \underline{A_1 B_1 E} B_2 E P_1 S_1 R_{2(x4)} P_2 S_2 E B_3 C$
Me estás equivocando	$Int. R_{1(x4)} R_{2(x2)} \underline{A_1 E} R_{1(x4)} R_{2(x2)} \underline{A_2 E} R_{1(x4)} S_{(+R2)} R_{1(x4)} R_{2(x2)} \underline{A_3 E} R_{1(x2)}$
Exterminación	$R_{1(x14)} R_2 R_{3(x8)} R_{1(x2)} \underline{A_1 R_{3(x8)} R_{1(x2)}} \underline{A_2 R_{3(x8)}} i S R_{3(x8)} R_{1(x2)} \underline{A_3 R_{3(x8)} R_{1(x2)}} \underline{A_4 R_{3(x8)}} i R_2 Coda$
Rebélate	$R_{1(x8)} R_{2(x4)} R_{1(x4)} \underline{A_1 R_1 E} R_{1(x4)} \underline{A_2 R_1 E} S R_{1(x4)} \underline{A_3 R_1 E} E'_{(+R1)}$
Vive la música (I)	$R_{1(x4)} \underline{A_1 R_{2(x2)} R_{1(x2)}} \underline{A_2 i R_{1(x4)}} \underline{B_1 E_1 E_2 R_{1(x4)}} S R_{1(x4)} \underline{A_1 R_{2(x2)} R_{1(x2)}} \underline{B_2 E_1 E_2 R_{1(x2)}} E_2$
Vive la música (II)	$P_1 P_2 \underline{A_1 A_2 E} S_1 P_2 S_2 P_2 \underline{A_3 A_2 E} (x2) P_2$
Has cambiado	$Int. R_{1(x5)} i R_{2(x4)} \underline{A_1 R_{2(x4)}} \underline{A_2 i R_{2(x4)}} \underline{S R_{2(x4)}} \underline{A_3 R_{1(x4)}} Coda$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x8)}$

Final: E

Desarrollo:

* R_1, R_2

* Un solo tipo de estrofa (A)

* Estructura: AE

* R después del primer E

* S

* ES o RS

* SR

* Dos E antes de S

* Estrofas después de S

* $R \underline{A}$ * $R_1 R_2$ en las estructuras con dos R diferentes

Estructura tipo: $R_{1(x8)} R_{2(x4)} \underline{A_1 E} R_{1(x4)} R_{2(x4)} \underline{A_2 E} R_{1(x4)} S R_{1(x8)} R_{2(x4)} \underline{A_3 E}$
 $R_{1(x8)} R_{2(x4)} \underline{A_1 E} R_{1(x4)} R_{2(x4)} \underline{A_2 E} S R_{1(x8)} R_{2(x4)} \underline{A_3 E}$

Medina Azahara

Paseando por la mezquita	$R_{1(x4)} P_1 R'_{1(x2)} P_1 R_{1(x2)} S_1 R'_{1(x2)} / P_{2(x3)} A_1 A_2 S_2 A_3 A_4 S_3$
En la mañana	$Int. R_{1(x4)} R_{2(x2)} R_3 A_1 R_{2(x3)} A_2 B_1 R_4 T S R_{1(x2)} A_3 B_2 R_4 Coda$
Hacia ti	$R_{1(x6)} \underline{I_1(x2)} R_{2(x2)} \underline{I_2(x2)} A_1 A_2 I_2 A_3 A_4 S A_1 A_4 S$
Si supieras	$Int. A_1 A_2 B P C_H S_1 A_1 A_3 S_2$
Busco	$Int. S_1 A_1 B_1 E P_G S_2 A_2 B_2 E P_G S_3$
Amiga	$P_1 P_2 R_1 A_1 E R_2 A_2 R_2 S_T E E' S$
Sé	$Int. P_1 A_1 P_2 A_2 P_3$
Recuerdos del ayer	$P_1 P_2 A_1 B_1 P_2 A_2 B_2 P_2 A_1 B_1 P_2$
El rincón de mi mente	$P R A_1 E R A_2 S E R E_{(x2)} \dots$
Sueños de locura	$R \underline{A_1 A_2 S_1 A_3 A_4 S_T S_2 A_2 (/2) S_3}$
Una mañana de mayo	$P A_1 B_1 C S_1 C A_2 B_2 S_2$
Las flores blancas	$Int. P P' S A_1 B_1 A_2 B_2 S A_3 B_1 P$

La esquina del viento	Int.S ₁ A ₁ B ₁ A ₂ B ₂ A _{3(7/2)} S ₂ A ₄ B ₃ A ₅ B ₂ A _{2(7/2)} Coda
Me invade una gran pasión	Int.R _{1(X2)} R _{2(X2)} R _{1(X2)} R _{2(X2)} A ₁ B ₁ R _{2(X2)} A ₂ B ₂ R ₃ R _{1(X2)} A ₁ B ₁ R ₃ B' ₂ R ₃ R ₂ ...
Tiempo de miseria	Int.R ₁ R ₂ PA ₁ A ₂ R ₁ A ₃ R ₂ S ₁ PA ₁ A ₄ S ₂
Amanece en la ciudad	Int.PR _{1(X2)} R _{2(X2)} R _{1(X2)} A ₁ ER _{1(X2)} A ₂ ESA ₃ ER _{2(X2)} R _{1(X3)}
Me pregunto	Int.PA ₁ A ₂ B ₁ R _{T(X2)} A ₃ B ₂ SA ₄ B ₃ R _{T(X3)} ...
Sobre el cristal	Int.A ₁ ES ₁ A ₂ ES ₂ A ₁ A ₃ ES _{2(X2)} ...
Es increíble	Int.A ₁ EA ₂ E _(X2) BS ₁ BA ₁ EBS ₂ ...
Una extraña pesadilla	Int.A ₁ R ₁ <u>EB</u> ₁ S _{T(+R1_)} <u>EB</u> ₂ S _(+R1_) <u>E</u> ...
Andalucía	PR _{1(X4)} <u>A₁B₁</u> R _T R _{1(X2)} <u>S_TA₂B₂</u> Coda
Tras el balcón	Int.R _{T(X4)} A ₁ A ₂ R _{T(X4)} BA ₁ S
Quisiera saber	A ₁ A ₂ PSBA ₃ A ₁ S
Historias	P <u>A₁A₂</u> EP <u>A₁</u> E _(X2) S

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: Intro + P

Final: S

Desarrollo:

* R₁

* Dos tipos diferentes de estrofa (A,B)

* Estructura: ABR

* Sin E

* S₁,S₂⁶⁴⁹, P

* AS₁ o RS₁ y AS₂

* S₁A

* Dos A y un P antes de S₁⁶⁵⁰

* Estrofas después de S₁

*R A

*R₁R₂ en las estructuras que presentan dos R diferentes

Estructura tipo: Int.PA₁B₁RA₂B₂RS₁A₃B₃A₄S₂

⁶⁴⁹ El final con S entra en conflicto con el hecho de que sólo haya un S en la estructura. Como las estructuras con un S son casi las mismas que las que contienen dos S (proporción 11-10), se ha escogido esta opción.

⁶⁵⁰ Al no haber presencia habitual de E en las estructuras de Medina Azahara, el análisis se ha articulado en torno a las variables A y P.

Ñu

Profecía	$P_1AP_1BP_1CP_1P_2A_2P_1CP_3P_4$
Preparan	$P_1A_1P_1A_2P_1P_2SA_3P_1P_2A_1$
Algunos músicos fueron nosotros	$P_1R_A_1EP_1R_A_2EP_2SP_3EA_3P_1$
Cuentos de ayer y de hoy	$P_1A_1A_2A_3A_4P_2P_3P_1_A_5A_6A_{5/(2)}P_4$
El juglar	$P_1A_1A_2P_1A_3A_4P_2SB_1B_2P_2$
El paraíso de las flautas	$P_1P_2A_1A_2P_3B_1B_2P_4P_5CP_6D_1P_7D_2P_8$
A golpe de látigo	$P_1P_2A_1EA_2EP_3A_3EE_{i(X3)}Coda...$
A la caza de Ñu	$P_1R_1T_{(X2)}R_1(X8)R'_1(X6)R_2(X2)_A_1EA_{2(+R2)}EA_{3(+R2)}ER_1BP_2R_2(X3)R'_2(X2)A_{4(+R2)}C$
El flautista	$P_1F_{(X2)}A_1F_{(X2)}A_2F_{(X2)}F'_{(X2)}F_{(X2)}F''_{(X2)}$
La galería	$P_1A_1A_2BSA_3$
Velocidad	$R_1(X4)R_2(X7)R_3A_1ER_3A_2ES_{(+R2)}BR_1(X2)$
La llegada de los dioses	$R_1(X7)R_2(X4)R_3(X3)_A_1A_2S_1S_2R_2(X2)R_3_A_3P$
El expreso	$Int.R_1(X4)R'_1(X2)A_1A_2P_1B_1R_1(X2)R'_1(X2)A_3A_4P_2SP_3P_4C_1C_2P_5BR_1(X2)R'_1(X2)P_6Coda$
Más duro que nunca	$R_1(X8)A_1B_1EA_2B_2ER_2SE_{(X2)}$
Fuego	$R_1(X3)A_1EA_2ES_1S_2FS_{3(G+F)}A_3ER_1E$
El hombre de fuego	$Int.R_1(X4)A_1R_1(X4)A_2BiSBA_3A_4$
La revolución	$AT_{(X4)}R_1(X4)BC_1EC_2C_3ES_TSET_{(X8)}...$
Lucifer	$Int.R_1(X4)_A_1EA_{2(+R1)}ESA_{3(+R1)}ER_1(X4)Coda$
La bailarina	$Int.R_1(X4)A_1ER_1(X2)A_2ESA_3E_{(X2)}$
Los caballeros de hierro	$Int.R_1(X4)A_1B_1ER_1(X2)A_2B_2ESFR_1(X4)A_3A_4B_1E...$
La dama de la carroza (Nessa)	$Int.R_1(X12)A_1B_1ER_1(X2)A_2B_2ER_1(X2)SSFA_3B_3ER_{1F(X6)}...$
Flor de metal	$A_1A_2BC_1A_3DSC_2A_4A_5$
Perseguido	$T_{(X2)}F_{(X2)}R_1(X2)A_1B_1E_{(+R1)}A_2B_2E_{(+R1)}SA_3B_3E_{(X2)(+R1)}$
Acorralado por ti	$R_1(X4)A_1BER_1(X4)A_2BESE_{(X2)}...$
Más, quiero más	$R_1(X4)A_1A_2EA_3A_4EPE...$
Romance fantasma	$Int.A_1A_2ET_{(X2)}A_3ET_{(X2)}R_{(X4)}_SET_{(X4)}$
Ella	$T_{(X4)}_A_1A_2R_1(X2)B_1R_1(X2)ET_A_3B_2R_1(X2)ESB_2R_2(X2)E_{(X2)}...$
El mejor guerrero	$T_{(X2)}R_1(X2)A_1A_2T_{(X2)}A_3A_4ST_{(X2)}A_5A_6T_{(X2)}Coda$
Tú serás su juez	$R_{(X4)}A_1BRA_2BER_{(X2)}A_3B_iESBE_{(X2)}...$
Eres invencible	$Int.T_1(X4)_A_1T_2(X2)A'_1(+T1)T_2(X2)ET_{2(X4)}A_2(+T1)T_2(X2)A'_2(+T1)T_2(X2)ES$ $T_1(X2)A_3(/2)(+T1)T_2(X2)A_3(/2)(+T1)T_2(X2)E_{(X2)}$
Una noche más	$ABC_1C_2ET_{(X4)}C_3C_4ET_{(X4)}iS_TSET_{(X4)}$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x4)}$ Final: $E_{(x2)}$

Desarrollo:

* R

* Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica)

* Estructura: ABE

* R después del primer E⁶⁵¹

* S

* ES

* SA

* Dos E antes de S

* Estrofas después de S

Estructura tipo: $R_{(x4)}A_1BER_{(x2)}A_2BESA_3BE_{(x2)}$

Obús

Va a estallar el obús	Int.S ₁ S ₂ R _{1(x4)} A ₁ E ₁ R _{1(x2)} A ₂ E ₂ S' ₁ S ₂ R _{1(x4)} A ₃ E ₃ iE ₁ PS ₁ E _{1(x4)}
Cállate	AB _{1(+R)} C ₁ B _{2(+R)} C ₁ ESB _{3(+R)} C ₂ E _(x2)
La escalera	R _{1(x4)} R _{2(x5)} A ₁ ER ₂ A ₂ ESR _{2(x2)} A ₃ ER ₂ A ₄ E _(x2) R _{2(x10)}
Dosis de Heavy Metal	R _{1(x2)} A ₁ A ₂ B ₁ A _{3(+R1)} A ₄ B ₂ E _(+R1) SA _{5(+R1)} A ₆ B ₃ E _(+R1) S ₂ B _i
Petrodólares	Int.R ₁ R _{2(x2)} A ₁ R ₁ E ₁ R ₁ E ₂ R ₁ R _{2(x2)} A ₂ R ₁ E ₁ R ₁ E ₂ R ₁ SR ₁ R _{2(x2)} A ₃ R ₁ E ₁ R ₁ E ₂ R ₁ Coda
Pesadilla nuclear	R _{1(x4)} A ₁ R ₁ A ₂ R ₁ E ₁ A _{3(+R1)} R ₁ A ₄ R ₁ E ₁ E ₂ S _(+R1) A ₁ R ₁ A ₂ R ₁ E ₁ E ₂ (x2)
Préstame amigo tu cabeza	R _{1(x2)} R _{2(x4)} A ₁ B ₁ R _{2(x4)} A ₂ B ₂ ER _{2(x4)} A ₃ B ₃ ESR _{2(x4)} A ₄ B ₄ ER _{1(x2)}
Yo sólo lo hago en mi moto	R _{1(x4)} R _{2(x4)} A ₁ B ₁ ER _{2(x4)} A ₂ B ₂ ESER _{2(x6)} A ₃ B ₃ EC _(+R1) E _(/2) R _{1(x21)}
La invasión de las máquinas	Int.R _{1(x2)} A ₁ ER _{1(x2)} A ₂ ESR _{1(x2)} A ₃ E _(x2)
Buscando acción	Int.A _{1(+R1)} B ₁ R _{1(x2)} A ₂ B ₂ R _{1(x2)} B ₂ R _{1(x2)} A ₃ B ₃ R _{1(x2)} C...
Dinero, dinero	R _{1(x2)} R _{2(x4)} A ₁ ER _{2(x2)} A ₂ ER _{2(x2)} A _{1(/2)} R ₃ R _{1(x4)} R _{2(x2)} BA ₁ EA _{1(/2)(+R2)} E _(/2) Coda
Perdido en la ciudad	R _{1(x4)} A ₁ A ₂ B _{1(+R2)} C ₁ R _{2(x4)} B ₂ C ₁ ER _{2(x4)} B ₃ C ₂ E _(/2) R ₁ ...
Poderoso como el trueno	R _{1(x2)} A ₁ B ₁ EA _{2(+R1)} B ₂ ESA _{3(+R1)} B ₃ EB _i E _(/2)
Prohibido hacer Rock	Int.R _{1(x4)} A ₁ B ₁ A _{2(+R1)} B ₂ ESA _{3(+R1)} B ₃ E
Dame amor	R _{1(x2)} A ₁ ER _{1(x2)} A ₂ ESA _{3(+R1)} E _(x2)
Estúpido acusador	R _{1(x2)} R _{2(x2)} A ₁ B ₁ R ₃ A ₂ B ₂ R _{1(x2)} SA ₃ B ₂ R _{1(x2)} R _{1(x8)}
Labios asesinos	R _{1(x4)} A ₁ B ₁ C ₁ R _{1(x2)} A ₂ B ₂ C ₂ ESER _{1(x2)} A ₃ B ₂ C ₃ E _(x2) Coda _(+R1)
Líos en el congreso	Int.R _{1(x4)} A ₁ A ₂ EA ₃ A ₄ ESA ₅ A ₆ E _(x2)
Doble vida	R _{1(x2)} AB ₁ R _{1(x2)} B ₂ ER _{1(x2)} B ₃ ESR _{1(x2)} B ₄ E _(x2) Coda
Hasta el alma empeñaré	R _{1(x4)} A ₁ B ₁ R _{1(x2)} A ₂ B ₂ ESR _{1(x2)} A ₃ B ₂ ER _{1(x4)} C
No te cortes	ABC ₁ C ₂ EC ₃ ESC ₄ E _(x2)
Te visitará la muerte	R _{1(x4)} A ₁ B ₁ E _(+R1) A ₂ B ₁ E _(+R1) SE _(+R1) A ₃ B ₂ E _{(x4)(+R1)}
Un par de tipos	R _{1(x2)} A ₁ A ₂ A ₃ A ₄ EA _{5(+R1)} A ₆ ESE _(x2)
Taxi	R _{1(x6)} A ₁ BA _{2(+R1)} BES _(+R1) A ₃ BE...

⁶⁵¹ Teniendo en cuenta que T=R_{TECLADO}

Evasión	$AB_1C_1EDB_2C_1EDSB_3C_2E_{(X3)}...$
La mano diestra	$R_{1(X2)}R_{2(X2)}\underline{A_1}ER_1A_{2(+R2)}\underline{E}R_{1(X2)}SE_{(+R2)}\underline{A_3(+E)}E_{(X3)}$
Viviré	$R_1R_{2(X4)}\underline{A_1}EA_{2(+R2)}EBiA_{3(+R2)}E_{(X2)}$
Deprisa, deprisa	$Int.R_{1(X2)}\underline{A_1A_2}B_1EA_{3(+R1)}\underline{A_4}B_1ESR_{1(X2)}\underline{A_5A_6}B_2E_{(X4)}...$
Vamos muy bien	$R_{1(X2)}R_{1(X2)}\underline{A_1A_2}ESA_{3(+R1)}\underline{A_4}E...$
Autopista	$AR_{1(X2)}\underline{B_1}CE_{(+R1)}\underline{B_2}CE_{(+R1)}R_{2(X4)}SCB_{3(+R1)}CE_{(X2)(+R1)}$
F.M.	$R_1R_2R_1R_{2(X2)}SR_{1(X2)}R_{2(X2)}$
El que más	$R_{1(X2)}R_{2(X2)}\underline{A_1}ER_{1(X2)}A_{2(+R2)}\underline{E}R_{1(X2)}SR_{1(X2)}A_{3(+R2)}E$
La raya	$R_{1(X2)}R_{2(X4)}\underline{A_1}B_1A_{2(+R2)}B_2E_{(+R1)}R_{2(X2)}\underline{A_3}B_2E_{(+R1)}S_{(+R2)}E_{(X2)(+R1)}$
Alguien	$R_{1(X2)}R_{2(X2)}\underline{A_1}B_1R_{2(X2)}\underline{A_2}B'_1SA_{3(+R2)}B_{2(X3)}...$
Da igual	$R_{1(X4)}\underline{A_1}BR_1\underline{A_2}BR_1CESR_{1(X2)}\underline{A_3}BE$
Juego sucio	$R_{1(X3)}A_1EA_2ER_{1(X2)}SA_3E_{(X2)}Coda$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x2)}$

Final: $E_{(x2)}$

Desarrollo:

* R

* Dos tipos diferentes de estrofa (A,B)

* Estructura: ABE o ABABE

* R después del primer E

* S

* ES

* SR^{652}

* Dos E antes de S

* Estrofas después de S

* R_A

Estructura tipo: $R_{(X2)}\underline{A_1}B_1ER_A_2B_2ESR_A_3B_3E_{(x2)}$
 $R_{(X2)}\underline{A_1}B_1A_{2(+R)}B_2ER_A_3B_3ESR_A_4B_4E_{(x2)}$

Panzer

El rock es tu guerra	$R_{1(X2)}A_1EA_2ESR_1ER_{1(X2)}A_3E_{(X4)}$
Tú te rebelarás	$R_{1(X4)}R_{2(X2)}\underline{A_1}B_1EA_{2(+R2)}B_2E_{(X2)}S_{(+R2)}iR_{2(X2)}\underline{A_3}B_1E_{(X4)}$
Gedeón	$R_{1(X2)}\underline{A_1}ER_1\underline{A_2}ESER_1\underline{A_3}E_{(X2)}$
Los grilletos de la represión	$R_{1(X4)}\underline{A_1}ER_1\underline{A_2}ER_{2(X4)}SER_{1(X2)}\underline{A_3}E'$
Al pie del cañón	$R_{1(X6)}A_1B_1R_1R_{1(X2)}A_2BESR_1R_{1(X2)}A_3BE$
Panzer	$R_{1(X4)}R_{2(X2)}\underline{A_1A_2}ER_2\underline{A_3A_4}ESA_{1(+R2)}\underline{A_2}E...$
Solitario	$R_{1(X10)}R_{2(X2)}\underline{A_1}ER_{1(X2)}R_{2(X2)}\underline{A_2}ER_{1(X2)}S_{T(+R2)}SER_{1(X2)}R_{2(X2)}\underline{A_1}ER_1$

⁶⁵² SR aparece en la misma proporción que SA (11-11). Teniendo en cuenta que SR lleva en 8 casos la forma SRA, se ha tomado SR como más frecuente.

Buenas noches Mr. Rock	$R_{1(X8)}A_1ER_{1(X4)}A_2ES_{ARMÓNICA}SS_{TER_{1(X8)}}A_3E$
Rata de alquitrán	$R_{1(X4)}A_1EA_2ES_{T(+R1)}A_3ESE_{(X3)}$
Perro viejo	$R_{1(X4)}A_1BA_{2(+R1)}BESR_{1(X2)}A_3BE_{(X3)}...$
Escapa	$R_{1(X2)}A_1B_1A_2B_2CESER_{1(X2)}A_1B_1B_2CE...$
Agárrate	$R_{1(X2)}A_1BR_{1(X2)}A_2BER_{2(X4)}BSER_{1(X2)}A_3E_{(X2)}$
Salvaje como puro metal	$R_{1(X4)}A_1A_2B_1R_1A_3A_{4(/2)}B_2ESB_2E...$
Víboras	$R_{1(X2)}A_1B_1ER_{1(X2)}A_2B_2ESR_{1(X2)}A_3B_3ER_{1(X2)}$
Junto a ti	Int. $A_1A_2EA_3A_4EBSBEB...$
Galones de plástico	$R_{1(X6)}A_1B_1R_1CR_{1(X2)}A_2B_2R_1CR_{2(X2)}ES_{(+R1)}R_{2(X2)}ER_{1(X2)}A_3B_1CR_{2(X2)}E_{(X2)}$
Sálvese quien pueda	$R_{1(X2)}A_1R_1A_2EA_3R_1A_4EB_1R_{2(X4)}SB_2A_5R_2A_6ER_{1(X2)}$
Gloria al Rock and Roll	$R_{1(X2)}R_2A_1B_1R_3(X2)A_2B_2ESR_2A_3B_3ER_{4(X4)}$
Sube un escalón	$R_{1(X4)}A_1A_2BR_{2(X2)}A_3A_4BER_{1(X2)}SBE_{(X2)}...$
OTAN sí, OTAN no	$R_{1(X2)}R_{2(X2)}A_1BR_2A_2B_{(X2)}ES_{(+R2)}B_{(X2)}ER_{2(X2)}A_3BE$
Toca madera	$R_{1(X4)}A_1A_2ER_1A_3A_4ER_{2(X4)}SE_{(X2)}$
Arriba	$R_{1(X8)}A_1A_2EA_3A_4ER_{1(X4)}SA_5A_6ER_{1(X4)}R_1$
Número negro	Int. $R_{1(X4)}R_{2(X2)}A_1A_2ER_{2(X2)}A_3A_4BSER_{2(X2)}A_5A_6B$
Síndrome	$R_{1(X4)}R_{2(X2)}A_1A_2BEA_3A_4BSER_{1(X2)}$
Tú mismo	$R_{1(X4)}R_{2(X2)}A_1BiEA_2EBS_1C_{(X2)}C_iS_2R_{1(X4)}$
Dios del Rock	$R_{1(X3)}A_1(+R2)BA_{2(+R2)}CE_{1(X2)}E_2E_1A_{3(+R2)}CSE_2E_1E_{2(X2)}E_{i(X2)}E_2$
Caña	$R_{1(X4)}A_1ER_1A_2ESA_3E$
Danza de la muerte	Int. $R_1A_1A_2A_3EA_{4(+R1)}A_5A_3EBS_{(+R1)}E_iE_{i(/2)}BEE_{(/2)}$
Reina callejera	$A_1B_1A_2B_2R_{(X4)}SCA_3B_1C$
Instrumental	ABABC _(S) B'B''

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x4)}$

Final: E

Desarrollo:

- * R_1, R_2
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica)
- * Estructura: ABRABE
- * R después del primer E
- * S
- * ES
- * SE
- * Dos E antes de S
- * Estrofas después de S

Estructura tipo: $R_{1(X4)}A_1BR_{2(X2)}A_2BER_{1(X2)}A_3BESER_{1(X2)}R_2A_4BE$

Rosa Negra

Paranoicos	Int. $R_1(x_4)$ $\underline{A_1}B_1R_2(x_4)B_2ER_1(x_2)\underline{A_2}B_3R_2(x_4)SE(x_2)$
Volcán	$R_1(x_4)A_1BA_2BR_1(x_2)E_1E_2S_1A_3BR_1(x_2)E_1E_2S_2E_2S_3$
No sois el sexo débil	Int. $A_1BA_2BCEDFS_1D_{(2)}FiBEBR_{(x_2)}S_2DFG$
Apocalipsis	$A_1R_1(x_2)\underline{B_1}B_2R_1(x_2)\underline{B_3}B_4ES_{1(+R_1)}\underline{B_5}B_6ER_2(x_4)S_2R_1(x_2)E$
Kamikazes	$R_1(x_2)\underline{R_2}A_1A_2R_{1+2}(x_2)A_3EiSR_1(x_2)A_3E(x_2)$
Espejo del agujero	$R_1(x_4)\underline{A_1}B_1E_{(+R_1)}CA_{2(+R_1)}B_2E_{(+R_1)}\underline{SB_2}E_{(+R_1)}DR_1(x_6)$
A la caza del zorro	$R_1(x_4)R_2(x_2)A_1B_1A_2R_1\underline{EC}(x_2)(+R_2)A_3B_2SC_{(+R_2)}A_1DR_1(x_3)\underline{EC}(+R_2)$
El hombre bala	$R_1(x_2)A_1A_2A_3EBESER_1(x_2)Coda...$
Parásitos	$R_1(x_2)A_1B_1A_2B_2SA_1B_1$
A bordo de la ruina	Int. $R_1(x_6)A_1A_2E_1E_{2(+R_1)}iSA_1A_2E_1E_{2(x_2)(+R_1)}R_1(x_4)E'_1$
Harlem	$R_1(x_2)R_2(x_2)R_1(x_4)A_1ER_1(x_4)A_2BSER_2(x_2)E$
Condenado a vivir	$R_1(x_8)A_1EA_2EBR_1(x_7)SEBR_1(x_7)$
El beso de Judas	$P_1A_1A_2iA_3ES_1E'S_2E_{(2)}P_1A_1E_iEE_i...$
Vuelo sin motor	$R_1(x_4)R_2(x_4)R_3(x_4)\underline{A_1}EA_{2(+R_3)}EBR_1\underline{CR_2}(x_2)S_TESEiEA_1...$
Carne de escenario	$R_1(x_4)A_1B_1R_1(x_2)A_2B_2EPR_1(x_2)A_2B_2EE'$
Rojo cielo atardecer	Int. $A_1B_1A_2B_2R_1(x_2)\underline{E_1}E_2S_{SAXO}SE_{2(x_3)(+R)}...$
Te seguiré	$R_1(x_8)\underline{A_1}A_2B_1EiR_1(x_4)\underline{A_3}A_4B_2S_{SAXO}SEE'$
Es falso	$R_1(x_2)A_1A_2ER_1(x_2)A_3A_4EBCSEB_{(x_2)}Coda$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x_4)}$ Final: $E_{(x_2)}$

Desarrollo:

* R_1

* Dos tipos diferentes de estrofa (A,B)

* Estructura: ABABRE

* S después del primer E

* S

* ES

* SE

* Un E antes de S

* Estrofas después de S

Estructura tipo: $R_{(x_4)}A_1B_1A_2B_2R_{(x_2)}ESEA_3B_3E_{(x_2)}$

Santa

Reencarnación	$R_{1(X8)}\underline{A_1}B_1R_{1(X2)}\underline{A_2}B_2R_{1(X2)}CA_{3(+R1)}B_3R_{1(X2)}CESA_{1(+R1)}B_1R_{1(X2)}CE_{(X2)}R_{1(X10)}\dots$
Fuera en la calle	$R_{1(X4)}\underline{A_1A_2B_1}EA_{3(+R1)}\underline{A_4B_2}ESA_{3(+R1)}\underline{A_2B_2}E_{(X2)}R_{2(X4)}$
Héroe de papel	$R_{1(X2)}A_1B_1CEA_2B_2CE_{(X2)}SCE_{(X3)}$
Santa	S
Cuestión de honor	$R_{1(X4)}A_1B_1ER_{1(X2)}A_2B_2ES_{(+R)}E_{(X2)}Ei\dots$
Al lado del diablo	$R_{1(X8)}A_1B_1E_{(+R)}A_2B_2E_{(+R)}SA_3B_3E_{(X2)}$
Mis noches tienen R'n'R	$R_{1(X3)}A_1A_2EA_3A_4E_{(X2)}SA_5A_6E_{(X2)}PE_{(X2)}$
Desertor	$R_1R_{2(X4)}A_1R_2A_2R_2BER_2A_3R_2BER_3SA_4R_2BE_{(X2)}R_3$
Sobrevivir	Int. $\underline{A_1A_2B_1A_3A_4B_2}EA_5B_3ESE$
Todo mi honor	Int. $AB_1CB_2CEB_3CESS_TE_{(X2)}$
No eres suficiente	$R_{1(X2)}R_{2T(X2)}A_1A_2BE_{(+R1)}R_{2T(X2)}A_3A_4BE_{(+R1)}R_{2T(X2)}SBE_{(X3)(+R1)}$
Sin compasión	$R_{1(X8)}A_1A_2ER_{1(X4)}A_3E_{(X2)}SA_4E_{(X2)}$
Sólo eres tú	$R_{1(X4)}A_1A_2BE_{(+R1)}A_3BE_{(X2)(+R1)}SE_{(X2)(+R1)}\dots$
No hay piedad para los condenados	$R_{1(X2)}A_1BA_2BEA_3BE_{(X2)}iSE_{(X2)}$
D'astaire club	$R_{1(X2)}\underline{A_1}EA_{2(+R1)}ESE\dots$
Levántate	$R_{1(X2)}R_{2(X2)}A_1B_1E_{(+R1)}A_2B_2E_{(X2)(+R1)}P_TSE_{(X3)(+R1)}$
Arma mortal	$R_{1(X4)}\underline{A_1}BE_{(+R1)}\underline{A_2}BE_{(+R1)}CR_{1(X2)}\underline{S}BE_{(X3)(+R1)}$
Huérfanos de la tormenta	$R_{1T(X4)}\underline{A_1}B_1R_{1T(X4)}\underline{A_2}B_2ES_1A_3B_3ES_2$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(X2)}$ o $(X4)$ Final: $E_{(X2)}$

Desarrollo:

* R_1

* Dos tipos diferentes de estrofa (A,B)

* Estructura: ABE

* A después del primer E

* S

* ES

* SA^{653}

* Dos E antes de S

* Estrofas después de S

Estructura tipo: $R_{(X2)}A_1B_1EA_2B_2ESA_3B_3E_{(X2)}$
 $R_{(X4)}A_1B_1EA_2B_2ESA_3B_3E_{(X2)}$

⁶⁵³ Con la misma proporción que SE, pero SE lo utiliza para terminar.

Sobredosis

Caliente como un volcán	Int. $R_{1(x6)}A_1EA_2ESEA_3E_{(x2)}$
Tú no eres el mejor	Int. $R_{1(x6)}A_1R_{1(x2)}A_2R_2B_1ER_{1(x6)}A_3R_{1(x2)}A_4R_2B_2ESE_{(x2)}...$
En la oscuridad (intro) / Chico	$R_{1(x4)}R_2A_1A_2ER_2A_3A_4ER_2SER_2A_5A_6E_{(x2)}R_2R_{1(x2)}$
Ritual	Int. $R_{1(x2)}A_1A_2ER_1A_3A_1EiSE$
Alíate	$R_{1(x2)}A_1A_2ER_1A_3A_4ESR_{2(x2)}A_5A_2E_{(x3)}...$
Sucio embaucador	$R_{1(x2)}A_1BA_2BE_{(+R1)}SA_1BE_{(+R1)}$
Fuera de control	$R_{1(x4)}A_1A_2BCBER_{1(x2)}A_1A_2BESE$
Víctima del asfalto	$R_{1(x2)}R'_{1(x2)}A_1B_1ER_{1(x2)}A_2B_2ESR_{1(x2)}A_3B_1ECoda$
Extrañas criaturas	$R_{1(x2)}R_{2(x2)}A_1B_1R_{2(x2)}A_2B_2ESER_{2(x2)}A_3B_3E$
Dinosaurio	Int. $R_{1(x4)}A_1BER_{1(x2)}A_2BESER_{1(x2)}E$
Corriendo	$R_{1(x2)}A_1A_2R_{1(/2)}ER_1A_3A_4ES_{(+R1)}R_1A_5A_2R_{1(/2)}E_{(x2)}$
Dinero, mujeres y rock	Int. $R_{1(x2)}R_{2(x2)}A_1BEA_{2(/2)}BE_{(x3)}S_{(+R1)}EA_3BE_{(x4)}$
No puedo vivir sin ti	$R_{1(x2)}A_1A_2CER_1A_3CESCE$
Sangre joven	$EA_1BEA_2BESCBE_{(x2)}...$
Bajo el fuego	$R_{1(x4)}A_1B_{1(+R1)}E_{(+R1)}R_{1(x2)}A_2B_{2(+R1)}E_{(+R1)}SR_{1(x2)}A_3B_{1(+R1)}E_{(x2)(+R1)}$
Vuelve a mí	$A_1A_2R_{1(x2)}A_3ER_{1(x2)}SEA_4R_1A_5E_{(x2)}$
Noches de pasión y lujuria	$P_1P_2R_1P_3R_2R_1P_3R_2R_{3(x4)}$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x2)}$ Final: E o $E_{(x2)}$

Desarrollo:

- * R
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica)
- * Estructura: ABE
- * R después del primer E
- * S
- * ES
- * SE
- * Dos E antes de S
- * Estrofas después de S

Estructura tipo: $R_{(x2)}A_1BERA_2BESERA_3BE$
 $R_{(x2)}A_1BERA_2BESERA_3BE_{(x2)}$

Tigres

El exterminador	Int. $R_{1(x10)}R_{2(x2)}\underline{A_1}BC_iER_{2(x2)}\underline{A_2}BC_iESC_{i(x2)}E$
No me rindo	$R_1A_1B_1R'_1ER_1A_2B_2R'_1ER_1SiER_1$
No hay segunda vez	$R_{1(x4)}A_1R'_1EA_{2(+R2)}R'_1EiER_3$
London woman	$R_{1(x2)}\underline{A_1}ER_{1(x2)}S_{(+R1)}ER'_{1(x3)}$
Listos para el asalto	$R_{1(x2)}R_{2(x4)}\underline{A_1}\underline{A_2}\underline{A_3}ER_{2(x2)}\underline{A_1}\underline{A_2}\underline{A_3}EiSE_{(x2)}$
Vive libre	$R_{1(x2)}\underline{A_1}E_{(+R2)}BE_{(+R2)}BSE_{(+R2)}$
Sígueme	Int. $R_{1(x5)}\underline{A_1}R_{1(x5)}\underline{A_2}E_{(+R2)}iSR_{1(x2)}\underline{A_1}E_{(+R2)}R_{2(x5)}$
Tigres de oro	$R_{1(x2)}\underline{A_1}ER_{1(x2)}\underline{A_2}ER_1SR_{1(x2)}\underline{A_1}ER_{1(x2)}$
Metal	$R_{1(x2)}\underline{A_1}\underline{A_2}ER_1\underline{A_3}\underline{A_4}ESR_1ER_{2(x7)}$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x2)}$

Final: R

Desarrollo:

* R_1, R_2

* Un tipo de estrofa (A)

* Estructura: AE

* R después del primer E

* S

* RS

* SR o SE

* Dos E antes de S

* $R\underline{A}$

* Sin estrofas después de S (sólo R y E)

Estructura tipo: $R_{1(x2)}\underline{A_1}ER_1\underline{A_2}ER_2SR_1ER_2$
 $R_{1(x2)}\underline{A_1}ER_1\underline{A_2}ER_2SER_2$

Tritón

A tope de amor y lujo	$R_{1(x3)}A_1A_2BR_1A_3A_4BER_{1(x2)}SR_1A_1A_3BE_{(x2)}...$
Ni un duro por ti	$R_{1(x2)}A_1BiA_2R_{2(x2)}E_{(+R1)}PSA_1A_2R_{2(x2)}E_{(x2)(+R1)}$
Tritón	$P_{T(x4)}\underline{A_i}B_1B_2ER_{(x2)}SEA_iE$
Sin control	$R_{1(x11)}R_{2(x4)}R_{1(x2)}AR_3B_{1(+R2)}B_{2(+R2)}CB_{3(+R2)}B_{4(+R2)}DER_{4(x4)}R_5SB_{3(+R2)}B_{4(+R2)}DE_{(x2)}R_{1(x2)}E_{(x2)}R_{4(x4)}R_5$
Sangre y sudor	$R_{1(x2)}A_1A_2R_1A_3E_{(+R1)}S_{(+R1)}A'_2E_{(+R1)}$
Tienes feeling	$R_{(x2)}A_1A_2E_{(+R)}A_3E_{(+R)}SA_3E_{(x2)(+R)}$
Principio y fin	Int. $A_1B_1B_2ER_{1(x4)}C_1D_1R_{1(x2)}C_2D_2iSS_TD'_2PB_1B_2EF_{i(x4)}$
Viejos locos	$iA_1A_2EA_3A_4E_{(+RV)}iA_5A_6E_{(+RV)}R_{vi}SA_3A_4E_{(+RV)}R_{V(x3)}$

Características estructurales más frecuentes:

Inicio: $R_{(x2)}$

Final: $E_{(x2)}$

Desarrollo:

- * R
- * Dos tipos de estrofa diferentes (A,B)
- * Estructura: ABBE
- * R después del primer E
- * S
- * RS
- * SA
- * Un E antes de S
- * R_E
- * Estrofas después de S (no siempre B)

Estructura tipo: $R_{1(x2)}A_1B_1B_2E_{(+R1)}SA_2B_3B_4E_{(x2)(+R1)}$
 $R_{1(x2)}A_1B_1B_2E_{(+R1)}SA_2E_{(x2)(+R1)}$

Ahora que se han expuesto las estructuras y las características estructurales de todos los temas y todos los grupos, comienza la búsqueda de conclusiones del mismo modo que ya lo hizo al analizar los parámetros anteriores: por una parte, en función del número de bandas (es decir, tomando cada repertorio particular como una variable); y por otra, en función del número total de obras musicales (tomando cada tema como una variable independiente). Posteriormente, tanto en un caso como en el otro, se tratará de levantar una estructura musical “tipo” en base a las características estructurales más empleadas.

Para el primero de los supuestos, se deben recopilar todas las estructuras “tipo” que se han apuntado para cada grupo, de forma que se puedan manejar como si de un repertorio individual se tratara. Como se habrá podido observar a lo largo del estudio, en algunos casos se han obtenido varias estructuras, no siendo más representativa una que otra. Ello es debido a la paridad en los elementos sobre los que se ha basado el análisis, siendo más frecuente en los grupos que presentan menor volumen de obras (muy llamativo es el ejemplo de Bella Bestia, con prácticamente tantas estructuras “tipo” como canciones se han contemplado). Sin embargo, para no falsear los resultados y equiparar los datos de todas las bandas, no se pueden incluir todas estas variantes de forma simultánea. Es por ello que en un primer paso se ha escogido la primera de cada una, según el orden que se ha ido estableciendo (y que, por otro lado, no implica ningún tipo de preferencia, sino que ha sido totalmente aleatorio, a medida que se han ido obteniendo los resultados).

Así pues, una primera muestra quedaría conformada de la siguiente manera:

Ángeles del Infierno	$R_{(x4)}_A_1BER_A_2BESE$
Banzai (1)	$R_{(x2)}A_1BEA_2BESE_{(x2)}$
Barón Rojo	$R_{(x2)}A_1B_1ERA_2B_2ESRA_3B_3E$
Bella Bestia (1)	$R_{(x2)}A_1BESA_2BE_{(x2)}$
Evo (1)	Intro $R_{(x2)}A_1BESE$
Goliath (1)	$R_{(x2)}A_1A_2BESR_1A_3A_4BE$
Mazo (1)	$R_{1(x8)}R_{2(x4)}_A_1ER_{1(x4)}R_{2(x4)}_A_2ER_{1(x4)}SR_{1(x8)}R_{2(x4)}_A_3E$
Medina Azahara	Int. $PA_1B_1RA_2B_2RS_1A_3B_3A_4S_2$
Ñu	$R_{(x4)}A_1BER_{(x2)}A_2BESA_3BE_{(x2)}$
Obús (1)	$R_{(x2)}_A_1B_1ER_A_2B_2ESR_A_3B_3E_{(x2)}$
Panzer	$R_{1(x4)}A_1BR_{2(x2)}A_2BER_{1(x2)}A_3BESER_{1(x2)}R_2A_4BE$
Rosa Negra	$R_{(x4)}A_1B_1A_2B_2R_{(x2)}ESEA_3B_3E_{(x2)}$
Santa (1)	$R_{(x2)}A_1B_1EA_2B_2ESA_3B_3E_{(x2)}$
Sobredosis (1)	$R_{(x2)}A_1BERA_2BESERA_3BE$
Tigres (1)	$R_{1(x2)}_A_1ER_1_A_2ER_2SR_1ER_2$
Tritón (1)	$R_{1(x2)}A_1B_1B_2E_{(+R1)}SA_2B_3B_4E_{(x2)(+R1)}$

Del mismo modo que hasta ahora, el objetivo es encontrar en ella las características estructurales más frecuentes, siguiendo los mismos puntos de apoyo establecidos previamente. Son las siguientes:

Inicio: $R_{(x2)}$

Final: E o $E_{(x2)}$

Desarrollo:

- * R_1
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B; B genérica)
- * Estructura: ABE
- * R después del primer E
- * S
- * ES
- * SE
- * Dos E antes de S
- * Estrofas después de S

De esta forma se establecen las siguientes estructuras “tipo” (de nuevo ordenadas aleatoriamente):

$R_{(x2)}A_1BERA_2BESERA_3BE$

$R_{(x2)}A_1BERA_2BESERA_3BE_{(x2)}$

No obstante, no se pueden obviar las variantes estructurales que, por el momento, no se han tenido en cuenta. Es ahora cuando hay que comprobar si alguna, o un conjunto de ellas, pueden alterar las características que se acaban de citar, o por el contrario se trata de variantes cuyas diferencias con la escogida en la tabla anterior no tienen la entidad suficiente como para alterar los resultados.

De esta manera, se observa que sólo podrían verse afectados si se consideran las estructuras de Banzai en las que “B” deja de ser genérica. En tal caso, en la estructura “tipo” final, la estrofa “B” podría ser genérica o no. No obstante, al tratarse únicamente de cuatro combinaciones de todas las posibles, se puede afirmar que la estructura “tipo” del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta, en base al número de grupos, es la indicada:

$R_{(x2)}A_1BERA_2BESERA_3BE$

$R_{(x2)}A_1BERA_2BESERA_3BE_{(x2)}$

(La única diferencia estriba en el final, donde el estribillo puede aparecer una sola vez, o dos).

Para el segundo supuesto, basado en el número total de canciones que componen la muestra de análisis, se deben recopilar todas sus estructuras correspondientes, lo que implica un proceso algo más complejo debido a la gran cantidad de datos que conforman la muestra (trescientas trece estructuras diferentes), y que hay que manejar simultáneamente.

Una vez hecho esto, el siguiente paso ha sido, al igual que antes, enumerar las características estructurales más frecuentes, que quedarían enunciadas de esta manera:

Inicio: $R_{(x2)}$

Final: E

Desarrollo:

- * R_1
- * Dos tipos diferentes de estrofa (A,B)
- * Estructura: ABE
- * R después del primer E
- * S
- * ES
- * SE
- * Dos E antes de S
- * Estrofas después de S

En base a estos datos, y al no haber ningún tipo de variante estructural, se levanta la siguiente estructura “tipo”:

$R_{(x2)}A_1B_1ERA_2B_2ESERA_3B_3E$

Se puede observar que la diferencia obtenida con respecto al resultado en función del número de grupos es mínima: tan sólo difiere en el modo en que aparece el tipo de estrofa “B”, que si bien en el otro supuesto lo hacía de forma genérica, en este caso lo hace variando su contenido semántico (pero no musical, que sería el mismo cada vez).

Es decir, que se puede concluir sin temor a equivocarse que la estructura “tipo” del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta está muy definida, y responde a la que se acaba de indicar: con un único *riff*, en tónica, que se repite dos veces al principio del tema y sobre el que resuelve el estribillo; una estrofa principal, en

tónica, y un segundo tipo de estrofa que sube al IV, V o VI grado generalmente, resolviendo sobre el estribillo; un estribillo genérico, que de manera indistinta puede estar compuesto sobre la tónica o sobre el IV o V grado (puede aparecer sobre otros grados menos habituales, como por ejemplo en el caso de Obús, que en muchas ocasiones lo fundamenta sobre el VII, pero no es lo normal), que resuelve sobre el *riff* o sobre el *solo*⁶⁵⁴, y con el que termina la obra; y un *solo* compuesto casi siempre sobre la estructura armónica de las estrofas, o estrofas y estribillo, y puntualmente sobre el *riff*. Además, no es común que el *riff* acompañe a las estrofas, el estribillo o el *solo* (R_A, R_E, R_S, etc.), tal y como sí suele ser una constante en el heavy metal anglosajón, lo cual dificulta la creación de una armonía horizontal que complementa la verticalidad armónica del acompañamiento, resultando el español un heavy metal de apariencia menos compleja que éste a nivel instrumental.

El hecho de señalar los grados sobre los que suelen estar compuestas las diferentes secciones estructurales, responde a la necesidad de hacer hincapié en la importancia que estructura y armonía tienen, de forma conjunta, sobre el total de la obra. Las modulaciones, ya sean breves o de mayor duración, implican un aumento de la tensión musical y estructural dentro de la pieza, que a su vez contribuirá a fomentar la intensidad característica del género.

3.5 Conclusiones

El heavy metal hecho en España durante la primera mitad de los años ochenta presenta una gran similitud musical con el anglosajón, si bien tiene una serie de características que lo diferencian de éste, fruto principalmente de la herencia cultural y musical que arrastraba el país desde los años de la Dictadura.

En lo referente a las cualidades sonoras (intensidad, potencia y volumen, por un lado, y timbre por otro), ambas corrientes se desarrollan de una manera muy similar. Tan sólo la presencia de folklorismos en el timbre, sobre todo vocal, establece un elemento diferenciador. Además de ello, las divergencias sonoras que puedan existir están estigmatizadas por la carencia de medios técnicos y físicos de las que España hizo gala a principios de década.

Es en los procedimientos compositivos (armonía, melodía y estructura), donde se encuentra una mayor diferencia entre ambos, aunque en cualquier caso nunca llega a ser tan significativa como para considerarlos dos estilos distintos.

El más análogo es el de la armonía, en el que los *power chords* y las progresiones modales armónicas son sus principales herramientas. Hay que tener en cuenta que el acceso a una teoría musical actualizada, y referida a la música popular moderna, estuvo muy restringido en España durante los primeros años de la década de los ochenta, de forma que el género estuvo condicionado por la mera imitación, sobre todo, de la escena británica. Este hecho permitió que el estilo se desarrollase con pocos años de retraso con

⁶⁵⁴ Esta es otra de las diferencias con el heavy metal anglosajón, en el que generalmente, precediendo al *solo*, se sitúa una estrofa completamente distinta a las demás, o un pasaje instrumental de enlace (en ocasiones puede ser un *riff*, pero no es lo habitual). Esta estrofa o enlace, en una tonalidad diferente de la principal, realza la importancia del *solo* sobre el resto de la obra, haciéndolo destacar en intensidad.

respecto al anglosajón, aunque también derivó en pequeñas diferencias compositivas, como por ejemplo una concepción más tonal del heavy metal, responsable del empleo de progresiones armónicas menos habituales: además de las eólicas y dóricas, propias de la vertiente internacional, en España proliferaron otras como las mixolidias, asociadas a estilos más melódicos, como el pop; o las frigias, de carácter español muy marcado, y habituales en estilos como el flamenco.

En el campo de la melodía ocurre algo parecido: el concepto más tonal del heavy metal español deriva en un mayor nivel melódico, aunque siempre dentro de su acotación estilística lógica (en el que las líneas vocales, pese a estar más cuidadas, tienen un rango melódico muy corto, y las instrumentales son especialmente virtuosísticas, apoyadas en dos secciones que se antojan vitales, como son el *riff* y el *solo*).

Tonalmente, tanto si se analiza en función del número total de temas del repertorio, como del número de grupos, el heavy metal español está compuesto sobre Am y Em, lo que evidencia la importancia que se concede a la guitarra como instrumento principal. Con una frecuencia mucho más baja se hallan Dm y F#m, también de modalidad menor, lo que muestra la clara vinculación que el género tiene con el carácter que definen las tonalidades menores.

Si se analiza el empleo de escalas modales desde un punto de vista melódico, las eólicas y dóricas son, por este orden, las más habituales. Esto es una constante universal del heavy metal, de modo que, en este sentido, ambas corrientes vuelven a coincidir. Sin embargo, y aunque con una diferencia notable con respecto a las que se acaban de mencionar, en España se emplean también la lidia y la mixolidia con cierta asiduidad, siendo éstas diferenciadoras de ambas escenas. Su carácter mayor aporta color al repertorio español, tanto si se efectúa una aproximación a él considerando la totalidad de obras del mismo, como si se hace en base al número de bandas. Sin embargo, es importante señalar ambos métodos de análisis, puesto que su comparación sacará a la luz la particularidad de ciertos repertorios individuales, y el uso que hacen de las escalas modales: por ejemplo, el de Medina Azahara concede un gran protagonismo a la escala frigia, cuya sonoridad andaluza se convierte en su principal característica; o a la escala jónica, igual que Ñu y Panzer, que les dota de un carácter más amable. En una aproximación que no tenga en cuenta el volumen de sus repertorios, y equipare sus producciones a las de formaciones con un conjunto de obras mucho menor, como Tigres o Tritón, este dato no resalta lo suficiente como para poder apreciarlo. Sin embargo, es muy significativo de la idiosincrasia del heavy metal español, reflejando mejor que ningún otro dato la amalgama tan diversa de influencias que presentan sus grupos, y que repercute en su manera de componer.

En lo que respecta al ritmo, al compás y al tempo, el heavy metal cumple con la mayoría de la música popular moderna, y por tanto está compuesto fundamentalmente sobre un compás de 4/4. Sin embargo, de nuevo hay que destacar la conveniencia de efectuar un análisis basado en la doble vertiente, en función del número de temas y el número de bandas: sólo así se podrá comprobar cómo el repertorio específico de determinados grupos otorga protagonismo a compases menos habituales, como el 12/8. La subdivisión ternaria que éste presenta es un elemento diferenciador del heavy metal español con respecto al anglosajón, y refleja la concesión de un peso considerable a la herencia folclórica y al bagaje cultural de los músicos españoles de heavy metal. Ejemplos claros de ello son Medina Azahara (que, particularmente, basa su producción

sobre el 12/8, y no sobre el 4/4 habitual) y Ñu, dos grupos con raíces populares muy pronunciadas. No obstante, en lo concerniente a los compases, hay que tener en cuenta un dato importante: el heavy metal emplea el 4/4 siguiendo la pauta generalizada por el rock and roll primigenio, y que desplaza los acentos a los golpes pares. Además, no diferencia ninguno en cuanto a intensidad, de forma que la acentuación de un compás de 4/4 de heavy metal (al igual que de rock and roll), queda establecida como débil-fuerte-débil-fuerte. Esta homogeneidad deriva en un ritmo basado en el pulso de la obra, más que en el compás propiamente dicho, apareciendo síncopas frecuentes, y no resultando extraño el encabalgamiento de compases. Por otra parte, no se aprecia una presencia de patrones rítmicos característicos que definan el género. El tempo del heavy metal español se mueve, por lo general, entre el moderato y el allegro; es decir, que es un tempo rápido, aunque sin ser excesivo. La sensación de mayor o menor velocidad vendrá marcada por figuraciones melódicas, siendo la corchea la figura básica.

Estructuralmente, el género en España vendrá marcado por el empleo de un único *riff*, dos modelos de estrofas diferentes, un estribillo y un *solo* de guitarra. Si se construye una estructura “tipo” basada en estas características, y después de observar los temas que componen su repertorio, tanto en base al número total de ellos, como al número de grupos que conforman la muestra de análisis, sería la siguiente:

$$R_{(x2)}A_1B_1ERA_2B_2ESERA_3B_3E$$

Además, conviene resaltar el trabajo armónico realizado en cada una de las secciones. Así, tanto el *riff* como el tipo de estrofa principal (A) estarán compuestos sobre la tónica; el segundo tipo (B) generalmente modula hacia IV, V o VI; el estribillo (E) estará principalmente sobre la tónica, IV o V; y el *solo* se compondrá sobre la estructura de estrofas, o de estrofas más estribillo. Además, el *riff* en el heavy metal español es, por norma general, independiente, sin acompañar a ninguna otra sección, lo cual marca otro elemento diferenciador con respecto a la rama anglosajona, en la que habitualmente el *riff* principal, o en su defecto un segundo *riff*, acompaña el desarrollo de las estrofas.

CAPÍTULO 4

DIMENSIÓN VERBAL

Una vez analizadas las características del discurso musical del heavy metal español, se profundizará en su dimensión verbal para poder obtener una visión más detallada del mismo. A tal fin, el objetivo será ahora centrarse en las canciones desde un punto de vista semántico, de manera que permita completar el análisis mediante el aporte de resultados procedentes del plano de la significación.

En los géneros vocales pertenecientes al campo de la música popular, las letras tienen una presencia relevante dentro del conjunto final. Con mucha frecuencia suponen el elemento fundamental o central de la composición, tal y como sucede en estilos como el pop o en ciertas vertientes del folklore tradicional. No así en el heavy metal, donde la música se convierte en sujeto protagonista con semejante o incluso superior nivel de importancia que su dimensión verbal. Sin embargo, no se puede obviar el hecho de que son precisamente las letras el mejor vehículo para transmitir el mensaje que pretende dar, ocupando por lo tanto un lugar destacado dentro de su discurso. Más si cabe en lo que respecta al heavy metal español, en el que, por la propia idiosincrasia que adquiere durante los años de su gestación, debido fundamentalmente a las características socio-políticas del país, se antojan un elemento vital para llegar a entenderlo en toda su plenitud.

En el mundo del rock, las letras son, por derecho propio, uno de los factores que más debates han generado tanto entre los musicólogos, como entre los críticos, periodistas, e incluso los propios fans. Pero además han sido siempre objeto de excesivo celo por parte de otro tipo de observadores que, si bien se han caracterizado a lo largo del tiempo por su postura manifiestamente subjetiva y poco cualificada, no es menos cierto que han gozado de una posición privilegiada en el momento de tomar partido en tales debates, fundamentalmente por su capacidad para influir activamente en los procesos de difusión e incluso de creación: son los gobernantes, políticos, asociaciones de padres e incluso la Iglesia. Las relaciones que se han establecido entre unos y otros en torno al contenido de las letras de las canciones, así como las diversas interpretaciones que de las mismas pudieran obtenerse, han dado lugar a una problemática histórica que se remonta a los orígenes del género, y que se recrudeció con el auge del heavy metal durante la década de los años ochenta.

Algo lógico si se tiene en cuenta que el rock nació como una forma de expresión con un carácter intrínsecamente contestatario y de rebeldía juvenil, en un momento de la historia en el que los cambios a nivel político y social se sucedían rápidamente, convirtiéndose así en el símbolo cultural de la fractura generacional. Una fractura vista con preocupación por determinados sectores, que vieron en el rock no la manifestación de la misma, sino la causa, condenándolo y utilizándolo como arma en escenarios políticos, que nada tenían que ver con el de la música o el de la cultura.

Si se traslada este panorama al marco político y social particular de cada país, se encontrará el origen de la diversificación evolutiva del heavy metal, y por lo tanto las causas de que no haya nacido ni se haya desarrollado de la misma manera en cada uno de ellos. Todo esto ha influido, a su vez, en las diversas formas de transmitir y entender su propio mensaje, así como en la forma de enfrentarse a él. De este modo, en Inglaterra surge, al igual que el punk, en los años setenta como medio de expresión de una clase obrera desencantada con el desarrollo industrial, mientras que en Estados Unidos

costrará auge una década después, y en un marco totalmente distinto, en el que no se tratará tanto de una lucha de clases como de un enfrentamiento generacional, como respuesta a una necesidad de diferenciación sociocultural⁶⁵⁵. Es por ello que las letras transmitirán un mensaje muy diferente, reflejo de contextos muy dispares, pese a compartir un entorno musical y estético similar.

El caso de España, como ya se ha constatado, tiene algo de ambas escenas: por una parte, surge de las clases obreras desencantadas con la situación social, laboral y política, siguiendo la vertiente europea; y por otro, manifiesta una ruptura generacional y la necesidad de autoafirmación de una juventud fuertemente estigmatizada por la situación sociopolítica del país, recién salido de una dictadura y sumergido en un proceso de transición democrática. Por este motivo, y como se analizará, las letras del heavy metal español contienen una fuerte carga social, ya no sólo como crítica, sino también como imagen del entorno de sus propios protagonistas.

La importancia de las letras en el rock, y más aún en el heavy metal, radica, pues, en que vienen a reforzar la transmisión de un mensaje que la música, por sí sola, ya es capaz de transmitir sin necesidad de un apoyo semántico. Toda la problemática surgida en torno al heavy metal tiene su origen en el florecimiento de la industria musical y en el auge de la cultura de masas, que trajeron consigo lo que se podría denominar *canción de consumo*; o lo que es lo mismo, crearon un tipo de canción vacía de contenido social con el que poder manejar el gusto colectivo y poder ir generando sucesivas modas, atendiendo así a sus intereses económicos particulares. Pero, al mismo tiempo, estaban dotando a los poderes fácticos de una poderosa arma de control ideológico a través del entretenimiento, favorecida por la relación establecida entre la industria musical y los medios de comunicación. Así, la *canción de consumo* se convierte en el modelo a seguir por todas las obras musicales encaminadas a engrosar las listas de las radiofórmulas, que alcanzaron grandes cuotas de popularidad. Productos, por tanto, que tienen unas características estructurales, musicales y de contenido muy similares; una constante que se ha venido repitiendo hasta nuestros días, y que no ha pasado desapercibida para los estudiosos de la materia. Umberto Eco, por ejemplo, habla incluso de plagio para referirse a ello. Un plagio que “no es ya delito, sino la última y más compleja satisfacción de las exigencias del mercado. Y es el último y más completo acto pedagógico de homogeneización del gusto colectivo y de su esclerotización bajo exigencias fijas e inmutables”.⁶⁵⁶

La cultura de masas trajo también consigo otro factor asociado: “la falsa visión de que escuchar música obedece más a una mera actividad de ocio o consumo que a una actividad cultural, perdiéndose el interés social por la música”⁶⁵⁷. El nacimiento del rock dio un nuevo ímpetu, sin embargo, al conjunto de canciones que no se ajustaban a estas normas, incorporando letras con fuerte carga social e ideológica que hicieron tambalearse el sistema tradicional de valores. A medida que el rock se fue

⁶⁵⁵ Aunque se trata de datos de dominio público, a este respecto ya se hizo referencia en el capítulo 2, con el apoyo del tratamiento que le han dado autores como Robert Walser, Deena Weinstein, Dick Hebdige, John Tucker o Ryan M. Moore.

⁶⁵⁶ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1993. p. 271.

⁶⁵⁷ Hormigos Ruiz, Jaime. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones y publicaciones Autor SRL, 2008. p. 146.

diversificando, la industria fue devorando algunas de sus ramificaciones, mientras que otras variantes intensificaron su contenido crítico y contestatario. El heavy metal supuso uno de sus puntos álgidos en este sentido, llegando a convertirse en la punta de lanza del enfrentamiento entre el mundo del rock y el *mainstream*; o lo que es lo mismo, en uno de los símbolos de la ruptura generacional, e incluso de la lucha de clases, según se desarrollase en un contexto o en otro.

Para el sociólogo Jaime Hormigos, “la obra musical posee la capacidad de hablar de su sociedad, es por ello por lo que no se puede llegar a comprender del todo un estilo musical, o una obra concreta, si se lo separa del contexto social que lo creó”⁶⁵⁸. Asumiendo tal afirmación, se puede llegar a asegurar que el heavy metal se convirtió, junto con la denominada canción protesta de los cantautores de los años sesenta y setenta, en el paradigma de la música popular urbana. Este hecho cobra especial importancia en España, donde el contexto sociopolítico determinó en gran medida la dimensión verbal del heavy metal a principios de los ochenta.

Por lo tanto, el estudio de la música popular en cualquiera de sus manifestaciones implica, a su vez, un estudio de los factores extramusicales determinados por el contexto en el que se crea, interpreta o populariza cada una de ellas. Además, el componente social se erige como uno de sus pilares fundamentales, estableciéndose un binomio música/sociedad imprescindible para el desarrollo cultural, sin el cual la música popular estaría carente de todo sentido. La música entonces adquiere una función que va mucho más allá del mero entretenimiento, convirtiéndose en portadora de un mensaje que podrá ser descodificado por la sociedad o por el grupo social al que va dirigida. A esto se refiere Middleton cuando afirma lo siguiente:

Para entender una manifestación musical e incluso para entender el contexto sociocultural en la que ésta tiene lugar, es necesario acercarnos al valor y experiencia de la música como mensaje, al placer que origina en los participantes el hecho musical, a los valores e ideología de la música o a la tecnología de la música entre tantas otras dimensiones. En este sentido, la música es construida por el contexto sociocultural, pero, a la vez, la música contribuye a construir dicho contexto.⁶⁵⁹

Así mismo, la música popular se convierte, en ocasiones, en el eje central en torno al cual se estructuran diversas culturas o subculturas. Un buen ejemplo de esto son precisamente los movimientos culturales cuya génesis tiene lugar en la necesidad de expresión de la juventud en la sociedad industrial de los años setenta, como el punk o el heavy metal. En ambos casos la música se tornó en el factor aglutinador de toda una serie de elementos extramusicales que acabarían formando su base material, estética e ideológica.

Cuando esto ocurre, se está ante una tipología musical que es representativa del colectivo social que la genera, y al que recíprocamente define en toda su extensión: la música simbólica. Una música entre cuyas características se hallan necesariamente la de poseer cierta exclusividad para el colectivo en cuestión, tener la capacidad de que éste

⁶⁵⁸ Hormigos Ruiz, Jaime. *Op. Cit.* p. 145.

⁶⁵⁹ Middleton, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990. p. 210.

se sienta identificado con ella mediante contenidos que guarden relación con el grupo, y lograr una amplia difusión dentro del mismo.⁶⁶⁰

En definitiva, una música en la que el contexto en el que se crea y se desarrolla tiene tanta importancia como el hecho musical en sí, y en el que se reflejan todos los elementos extramusicales que caracterizan al grupo social que se encuentra representado por ella, respondiendo a “la necesidad de un lenguaje musical que vaya más allá del aspecto técnico y formal, que supere el considerar a la música como una estructura aislada, autosuficiente por ella misma, como mero sonido desvinculado de su carácter social, cultural, político y económico”.⁶⁶¹

Son generalmente las letras de las canciones el elemento que mejor expresa todo ese contenido extramusical, contribuyendo a reforzar la identidad del colectivo. Una identidad que, en el caso del heavy metal, supone una pieza básica en el establecimiento de sus propias características socioculturales.

Ahora bien, cuando se hace referencia a que la música simbólica debe poseer cierta exclusividad, ésta no siempre, ni necesariamente, se encuentra en las letras, puesto que de ser así se trataría de un caso de música endogámica, en la cual su mensaje iría destinado únicamente a los miembros del grupo social al que se dirige. Se generaría entonces una exclusividad sociocultural que entraría en contradicción con los propios principios de los colectivos que la originan, motivados por la necesidad de autoafirmarse dentro de la sociedad a la que pertenecen. Más aún si cabe cuando, como se ha analizado en el caso del heavy metal, el contenido musical muestra un elevado grado de codificación en base a sus elementos melódicos, armónicos y estructurales. Es precisamente en ellos donde el heavy metal encuentra esa exclusividad a la que se alude.

En cualquier caso, queda patente la importancia que la música simbólica adquiere en el panorama de la música popular desde el último tercio del siglo XX, como eje estructural de muchos de los diferentes movimientos culturales que han ido apareciendo, y reforzando

el sentimiento de colectividad en relación con aquello que denota [...] Amar la música de un colectivo es identificarse con este colectivo o, al menos, puede implicar fácilmente la generación de sentimientos positivos hacia esta colectividad. Por eso los nazis prohibieron la música de Mendelssohn o por esto la China comunista erigió una nueva muralla contra el rock y otras músicas del candente mundo capitalista.⁶⁶²

⁶⁶⁰ Ver Martí Pérez, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva, 2000. p. 144.

⁶⁶¹ García Gallardo, F. J. y Arredondo Pérez, H. “Lenguaje musical y cultura. De la grafía musical al hecho cultural”. En Galloso Camacho, M. V., Prado Aragonés, J. y Pérez Rodríguez, M. A. *La galaxia digital. Lenguaje y cultura sin fronteras en la era de la información*. Granada Grupo Editorial Universitario, 2003. p. 208.

⁶⁶² Martí Pérez, Josep. *Op. Cit.* p. 150.

En el ámbito de la cultura occidental han sido varios los países que intentaron impedir el auge del rock. El ejemplo más claro posiblemente sea el de Estados Unidos, pero incluso en España hubo un fuerte empeño por censurarlo.

Efectivamente, ningún país ha puesto tanto énfasis en su lucha contra el rock como el mismo que lo vio nacer. No en vano, en su haber se encuentra el episodio más famoso de intento de censura, que tuvo su principal objetivo en el heavy metal: el PMRC⁶⁶³, fundado en 1985 por Tipper Gore, esposa del entonces senador Al Gore, en compañía de otras esposas de hombres importantes del gobierno norteamericano, como Susan Baker (mujer del secretario del tesoro James A. Baker). Sin intención de profundizar excesivamente en este organismo, sí hay que detenerse al menos brevemente para dar unas pautas de lo que supuso para el rock y para el heavy metal, a modo de ilustración de lo que se viene tratando.

El PMRC fue creado para combatir lo que ellas mismas denominaron *porn rock*, a cuya cabeza figuraba el heavy metal, que “participa en una crisis en la reproducción de valores, que es una amenaza porque celebra y legitima fuentes de identidad y comunidad que no derivan de modelos parentales”⁶⁶⁴. Aunque el inicio de su actividad no se produjo hasta 1985, es evidente que los datos recopilados para ponerlo en pie procedían de años anteriores, lo cual incide de lleno en el período que se está analizando. Por lo tanto, las letras de las canciones de heavy metal de principios de los años ochenta también estaban envueltas en la polémica. Además, pese a tratarse de un organismo norteamericano, no solamente quedaron bajo su vigilancia las obras compuestas por artistas estadounidenses: el rock y el heavy metal que llegaban de fuera también se situaron en su punto de mira, puesto que igualmente sonaban en la radio y la televisión, y sus discos se vendían en las tiendas.

Lo que más llama la atención del caso del PMRC no es, sin embargo, que llegara a constituirse como organismo (ya existían diferentes asociaciones de padres y grupos religiosos que velaban en cierto modo por la defensa de los valores tradicionales⁶⁶⁵), sino su éxito para “articular una agenda cultural reaccionaria y conseguir sus metas políticas [...] suscribiendo campañas parcialmente exitosas para persuadir al poder legislativo del estado para censurar ciertos tipos de música, principalmente rap y heavy metal”⁶⁶⁶.

El otro hecho llamativo del PMRC fue su forma de abordar el “problema”, planteándolo no como algo cultural, sino basándolo en la estructura social. “Sus referencias a los ‘chicos’ de veinte años marcaron su preocupación por representar el heavy metal como una amenaza para la juventud, capacitándole para movilizar la

⁶⁶³ Parents’ Music Resource Center (Centro de Recursos Musicales para Padres).

⁶⁶⁴ Walser, Robert. *Runnin’ with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. p. 138.

⁶⁶⁵ Valgan como ejemplo las palabras de Dee Snider, vocalista de Twisted Sister, cuando dice que “teníamos protestas de grupos religiosos en cada show, así que (el PMRC) era sólo otro grupo de padres que, ya sabes, ponía a Twisted Sister en su lista de objetivos”. Ver Dunn, S., McFadyen, S. y Wise, J. J. (directores). *Metal. A Headbanger’s journey*. [DVD]. Banger Productions. 2005.

⁶⁶⁶ Walser, Robert. *Op. Cit.* p. 138.

histeria parental mientras evitaba la palabra adulta ‘censura’⁶⁶⁷. Efectivamente, en ningún momento se referían a *censurar*, sino a *corregir*, lo cual puede llegar a resultar sorprendente, incluso cómico, cuando se trata de uno de los más reconocidos casos de censura en el mundo de la cultura.

Para reforzar sus teorías y llegar a sus propias conclusiones, el PMRC contó con la opinión y asesoramiento de Joe Stuessy, profesor de música de la Universidad de Texas, y autor de *The Heavy Metal User's Manual*⁶⁶⁸, en el cual defendía que el heavy metal “es socialmente único en su glorificación de la violencia”⁶⁶⁹. Stuessy afirmaba que “la mayoría del exitoso heavy metal proyecta uno o más de los siguientes temas básicos: rebelión extrema, violencia extrema, abuso de sustancias, promiscuidad sexual / perversión (incluyendo homosexualidad, bisexualidad, sadomasoquismo, necrofilia, etc.), Satanismo [...]”⁶⁷⁰. Sin embargo, si se analiza el repertorio de los grupos de heavy metal de la época, se puede contradecir fácilmente esta declaración, e incluso afirmar que dicha temática no es siquiera habitual dentro del género. Por ejemplo, Robert Walser recopila y examina las letras de ochenta y ocho canciones publicadas por la revista *Hit Parader* en sus dos publicaciones *Hit Parader's Metal of the 80's* (editada en primavera de 1990), y *Hit Parader's Top 100 Metal Albums* (primavera de 1989). De su estudio extrae los siguientes datos acerca de las temáticas⁶⁷¹:

- Afirmación o afán por la intensidad: 27
- Lujuria: 17
- Soledad, victimismo, autocompasión: 17
- Amor: 14 (afirmación, 8; arrepentimiento o anhelo, 6)
- Odio, rebelión, locura: 8
- Didáctica o crítica (antidroga, anti-diablo, anti evangelismo televisivo, crítica de la subversión de la justicia por la riqueza): 5

Haciendo un muestreo similar al de Walser, y con el fin de centrar los resultados en el período concreto de estudio, se han escogido al azar diferentes obras del repertorio hasta 1985 de dos de los artistas de heavy metal más representativos y con mayor número de seguidores de la historia: Judas Priest (24) y Iron Maiden (20). Los resultados obtenidos de esta pequeña prueba han sido los siguientes:

⁶⁶⁷ Walser, Robert. *Runnin' with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. p. 138. En realidad la cita se está refiriendo de forma particular a Tipper Gore, y a su libro *Raising PG Kids in an X-Rated Society*, publicado en 1987, que podría considerarse el ideario del PMRC. Es por ello que lo hemos extrapolado a todo el organismo.

⁶⁶⁸ No se trata de un libro, sino de un panfleto de 18 páginas que no se llegó a publicar, y que se transmitió mediante fotocopias y de manera privada.

⁶⁶⁹ Walser, Robert. *Op. Cit.* p. 140.

⁶⁷⁰ Stuessy, Joe. *Notes for testimony to U.S.Senate Commerce Committee*. 19-IX-1985. p. 6. En Walser, Robert. *Runnin' with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. p. 139.

⁶⁷¹ Walser, Robert. *Op. Cit.* pp. 139 y 199.

- Música (rock, heavy metal): 4
- Retrato social: 6
- Histórica: 7
- Mitológica (clásica, romántica): 3
- Fantástica, Apocalíptica: 10
- Religión, diablo: 3
- Misticismo: 3
- Amor: 1
- Literatura: 1
- Nostalgia: 2
- Muerte: 1
- Carretera: 1
- Sexo: 2

Como se puede comprobar, tanto en un caso como en el otro, los resultados difieren mucho de la opinión de Stuessy, a la vez que reflejan la gran diversidad temática del género. Y sin embargo, la idea de que el heavy metal y sus letras eran violentas, obscenas o satánicas ha perdurado incluso hasta hoy en día, gracias a la gran influencia que este tipo de grupos o asociaciones han ejercido sobre la opinión pública.

En España también hubo censura “oficial”, aunque mucho antes de que el PMRC diera sus primeros pasos. Fue durante los años de la Dictadura, y se desarrolló de un modo diferente al que se acaba de mencionar en el caso de Estados Unidos.

Aunque fue anterior al período estudiado, también parece conveniente detenerse un momento para conocer los antecedentes del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta en materia de censura. No en vano, esta injerencia política influirá en la manera de escribir de sus autores, y contribuirá a conformar la idiosincrasia particular del género en España.

Para hallar los orígenes de la censura franquista hay que remontarse a 1939, cuando sea crea, como brazo de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda, la Sección de Censura, cuya finalidad no es otra que aplicar la misma “a los textos de todas las composiciones musicales que lo lleven y a las partituras de las que lleven título o vayan dedicadas a personas o figuras o temas de carácter oficial”.⁶⁷²

Como se observa ya desde un principio, la situación es muy diferente a la del PMRC, pues aquí se está reconociendo de manera oficial que se trata de censura gubernamental.

Una de las características de la censura en España fue la ausencia de una regulación en condiciones y por escrito hasta la década de los sesenta. Sin unas normas claras a las que atenerse, los artistas fueron sufriendo a los censores en función de las

⁶⁷² B.O.E. N° 211. 30-VII-1939. pp. 4119-4200.

opiniones particulares de éstos, de modo que “la censura sobre la actividad musical se realiza en función de dos parámetros: los mensajes emitidos a través del texto y la consideración por parte del censor de ciertos estilos o tipos de música como géneros al margen de la moralidad y las buenas costumbres”.⁶⁷³

No obstante, toda esta primera etapa tiene poco que ver con el rock, toda vez que aún no había hecho su aparición en el mercado. Habría que esperar a 1957 para que surgiera la primera normativa relacionada con los discos⁶⁷⁴, más concretamente sobre la impresión de los mismos y las autorizaciones de imprenta pertinentes; y a 1959, en el que se especifican pautas para fabricantes y expendedores, para que comience a quedar claro el control del Régimen sobre la creación y difusión musical: “las personas naturales y jurídicas que fabriquen o expendan discos fonográficos de cualquier origen entregarán dos ejemplares de cada uno de ellos en el Ministerio de Información y Turismo, a efectos de comprobación y archivo”.⁶⁷⁵

Por entonces, el Servicio Nacional de Propaganda había desaparecido, en favor del Ministerio de Información y Turismo⁶⁷⁶; y la Sección de Censura, dependiente de aquél, en favor de la Dirección General de Información (más concretamente de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión)⁶⁷⁷, que pasó a ejercer las funciones de organismo censor oficial:

Por orden de 25 de noviembre de 1959 se estableció que la Dirección General de Radiodifusión y Televisión efectuaría el visado y autorización de los textos a grabar en discos fonográficos, correspondiendo a la Dirección General de Información las comprobaciones relativas al requisito de pie de imprenta.⁶⁷⁸

En 1960 la maquinaria de la censura estaba perfectamente estructurada, y en su afán por controlar la música que se escuchaba en España dio un paso más allá de las fábricas, imprentas y tiendas de discos, para tratar más de lleno a las emisoras de radio y sus contenidos. Regresando un momento al primer capítulo, en el que se hacía mención de la llegada del rock a España y al inicio del *underground*, se recordará el episodio de las bases aéreas americanas (especialmente las de Morón y Rota), y cómo se convirtieron en fuente de información e intercambio musical. Por allí entraban al país un gran número de discos que aquí aún no se habían editado, y que de otra manera eran

⁶⁷³ Valiño, Xavier. *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio, 2012. p. 37.

⁶⁷⁴ B.O.E. N° 201. 7-VIII-1957. pp. 711-712.

⁶⁷⁵ B.O.E. N° 278. 20-XI-1959. p. 14847.

⁶⁷⁶ B.O.E. N° 201. 20-VII-1951. p. 3446.

⁶⁷⁷ En 1970, las funciones de la Dirección General de Información pasan a ser competencia de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Será esta Dirección General la que se encargará entonces de la censura y los permisos para la grabación y publicación en soportes sonoros (para la difusión seguirá siendo la Dirección General de Radiodifusión y Televisión). Ver Valiño, Xavier. *Op. Cit.* p. 97.

⁶⁷⁸ B.O.E. N° 256. 26-X-1966. p. 13527.

imposibles de conseguir. Este tráfico musical no pasó desapercibido al gobierno del Régimen, que envió cartas a las diferentes emisoras con el siguiente texto:

Viene comprobándose por esta Dirección General que por distintas Emisoras se radian discos de procedencia y fabricación extranjera, sin duda introducidos en España por conductos particulares e irregulares, los que, por ello, no han sido objeto de autorización ni comprobación por parte de este Centro Directivo y como quiera que, de acuerdo con lo previsto en la orden comunicada de 25 de noviembre de 1959, no está permitida la circulación de discos de aquella procedencia sin la previa autorización de esta Dirección General, la que no ha sido solicitada en ningún caso, me dirijo a esa Emisora haciéndole patente la necesidad inexcusable de que se encuentran de someter tales discos al conocimiento de este Centro Directivo, antes de proceder a la radiación de los mismos.⁶⁷⁹

Además, no sólo se limitaron a esta nota, sino que el 16 de septiembre de 1960 se comienzan a enviar a dichas emisoras, de forma periódica hasta el 9 de octubre de 1976, una serie de listas con “textos gramofónicos calificados como no radiables”.⁶⁸⁰

Sin embargo, todo lo anterior seguía sin dejar claro a los músicos y artistas los parámetros que debían seguir si no querían ver censuradas sus obras. No fue hasta 1966 cuando se promulgaron una serie de normas que debían respetarse y servir de guía en los procesos de composición y publicación cualquier texto⁶⁸¹:

- Respeto a la verdad y a la moral
- Acatamiento a la Ley de los Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales
- Las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior.
- Debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa.
- La independencia de los Tribunales.
- La salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.

De esta manera, con unas pautas regladas por el cauce legal, el número de casos de canciones censuradas se eleva progresivamente hasta 1971, fecha en que alcanza su máximo. Desde aquí hace una curva muy llamativa, llegando al mínimo en 1974, y volviendo a repuntar en gran manera hasta 1976, donde se vuelve a establecer en niveles máximos⁶⁸². Curiosamente, Franco ya había muerto.

⁶⁷⁹ Carta reproducida en Valiño, Xavier. *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio, 2012. pp. 40-41.

⁶⁸⁰ Valiño, Xavier. *Op. Cit.* pp. 40-41, 89-90. Un total de 98 listas, junto a las cuales, y dentro del mismo período de tiempo, llegaron otras 42 relaciones con 564 canciones “reconsideradas” que debían “considerarse excluidos de las respectivas relaciones de ‘no radiables’”.

⁶⁸¹ B.O.E. N° 67. 19-III-1966. pp. 3310-3315.

⁶⁸² Valiño, Xavier. *Op. Cit.* pp. 92-93.

Será en 1978, con la promulgación de la Constitución Española, cuando se ponga fin oficialmente a la censura en España, recogiendo en su texto el permiso para ejercitar

los derechos a expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción y a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica [...] El ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa [...].⁶⁸³

Una vez repasada brevemente la trayectoria de la censura española, sería útil conocer también qué aspectos o temáticas se censuraban. Es decir, cuáles eran los temas más controvertidos a la hora de escribir y publicar una letra⁶⁸⁴. El periodista Xavier Valiño, en su libro *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*⁶⁸⁵, hace un interesante trabajo de búsqueda y descripción de tales casos, que se detallan a continuación⁶⁸⁶:

- Censura moral

- Inmoralidad
- Erotismo
- Relaciones íntimas
- Relaciones con menores
- Pornografía
- Masturbación
- Masoquismo
- Prostitución
- Homosexualidad
- Palabras malsonantes

- Censura religiosa

- La religión católica
- Las Sagradas Escrituras
- La Santísima Trinidad
- Jesucristo
- Los religiosos
- El hecho religioso

⁶⁸³ B.O.E. Nº 311. 29-XII-1978. pp. 29313-29424.

⁶⁸⁴ Es obvio que le censura abarcaba mucho más que las letras de las canciones, pero para el tema que se está analizando, y con el fin de no extenderse demasiado, se centrará la atención únicamente en este aspecto.

⁶⁸⁵ Valiño, Xavier. *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio, 2012.

⁶⁸⁶ Conviene recordar, llegados a este punto, que estamos hablando de la censura ejercida en España durante la dictadura franquista, y que por lo tanto los temas que se refieren a continuación no se corresponden necesariamente con la temática del heavy metal, tanto nacional como internacional. En el primero de los casos aún no había aparecido, y en el segundo estaba dando sus primeros pasos cuando la Dictadura agonizaba.

- Censura política

- Casos dudosos⁶⁸⁷
- Antimilitarismo
- Fuerzas de seguridad del Estado
- Los poderes del Estado
- Canciones subversivas
- La política estadounidense
- La política española
- El comunismo
- Anarquismo
- La propia censura⁶⁸⁸

- Censura social

- Crítica social
- Las drogas
- El movimiento hippie
- Los marginados
- La delincuencia
- Racismo

Si se observa la lista con detenimiento, y en virtud de lo comentado líneas atrás, no sería descabellado afirmar que no hay tanta diferencia entre la censura en España y la norteamericana. Por su tradicionalismo y su forma de entender lo que debe ser una sociedad modélica, básicamente comparten una misma visión sobre los temas a vigilar (y censurar, llegado el caso), como el sexo, los asuntos de orden moral, la religión y los valores familiares tradicionales. El bloque de mayor divergencia está precisamente en el político: en España, debido a la particularidad de la dictadura militar, hubo un excesivo celo por controlar lo que pudiera considerarse un ataque al Régimen, a su caudillo, a sus órganos y leyes, y a los que ellos consideraban que debían ser los valores fundamentales de la unidad e identidad nacionales. Entre ellos, además, se encontraban unas férreas convicciones católicas, lo que situaba a la Iglesia como uno de los pilares principales de la estructura socio-política. No en vano, el poder eclesiástico también tuvo su cuota de participación en el aparato censor español.⁶⁸⁹

No convendría terminar esta breve exposición acerca de la censura en España sin hacer alusión a un factor que será determinante para el heavy metal nacional: el idioma. Precisamente la principal característica del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta en lo referente a las letras, es el idioma: prácticamente todo el

⁶⁸⁷ Este punto es titulado por Valiño como el propio libro, *Veneno en dosis camufladas*, e incluye todos aquellos casos en los que los censores pudieran tener algún atisbo de sospecha acerca de las intenciones de la letra de la canción, aún sin tener la seguridad de que pudieran considerarse censurables. Ante la duda eran censurados, al menos hasta que se pidiera (y efectuara) una reconsideración. Ver Valiño, Xavier. *Op. Cit.* p. 359.

⁶⁸⁸ Valiño titula el epígrafe como *La censura censurada*, refiriéndose al único caso que ha encontrado, entre todos los discos publicados en España, que dedica una canción a la propia censura: “Mr. Censor Man”, de John Mayall. Ver Valiño, Xavier. *Op. Cit.* p. 396.

⁶⁸⁹ *Ibíd.* p. 70.

repertorio de este período está compuesto en castellano⁶⁹⁰, lo que le confiere una personalidad muy diferenciada con respecto al que se estaba haciendo en el resto de Europa y en Estados Unidos, fundamentalmente en inglés.

La pregunta que cabe hacerse es ¿por qué esa diferenciación, cuando incluso en otros países de habla no inglesa emplearon dicha lengua? La respuesta hay que buscarla en los años de la Dictadura, cuando el acceso al estudio de idiomas era prácticamente imposible. El empeño del Régimen en aislar a España del resto de Europa no sólo no facilitaba el aprendizaje de otras lenguas, sino que lo dificultaba mediante leyes que controlaban, por ejemplo, el acceso a la cultura que se hacía fuera. Valga como ilustrativa la orden para la restricción de la difusión de música extranjera en la radio y la televisión promulgada en 1969, en cuyo texto se indicaba lo siguiente:

La introducción masiva de música ligera extranjera y de composiciones cantadas en otras lenguas en los programas habituales de la Radio y la Televisión, que en la actualidad alcanza ya en el primero de estos medios volúmenes excesivos, aconseja la adopción de ciertas medidas restrictivas. Hay que señalar especialmente como de necesidad inmediata la configuración de un cuadro de disposiciones que evite la extranjerización creciente de los espacios musicales en ambos medios de comunicación, que ahora aparecen como demasiado propicios a la saturación por todas las modalidades foráneas de la canción ligera. El criterio restrictivo resultará beneficioso para los intereses nacionales en más de un sentido [...] La regulación de porcentajes de música ligera extranjera habrá de suponer [...] la conveniente promoción de nuestra propia producción musical, que configura un área muy interesante de la diferenciación de nuestra cultura. Aspectos muy sutiles, pero apreciables, de la singularidad de nuestro espíritu nacional aparecen lesionados con esta irrupción abrumadora de la música extranjera en los dos instrumentos de comunicación de más profunda trascendencia social [...] Los intérpretes españoles o hispanoamericanos verán, asimismo, potenciadas sus posibilidades de imponer un estilo más próximo a nuestras costumbres y más inteligible al público de habla hispana [...] El 40 por 100 de las composiciones de música ligera, vocal o instrumental [...] deberán pertenecer a autores españoles o hispanoamericanos. Este porcentaje se elevará al 50 por 100 de la totalidad de la música ligera emitida a partir del 1 de julio de 1969 [...] La música cantada en lenguas españolas deberá llegar al 65 por 100 de la música cantada que se difunda. A partir del 1 de marzo de 1969 este porcentaje se elevará al 70 por 100. A partir del 1 de julio de 1969 este porcentaje requerido ascenderá al 75 por 100.⁶⁹¹

Es decir, que sólo una cuarta parte de la música ligera que se podía escuchar en los medios de comunicación correspondía a música extranjera, lo cual, unido a la censura discográfica, dejaba en serias dificultades la posibilidad de acceder a contenidos cantados en inglés. Además hay que tener en cuenta otro aspecto: de toda la música ligera que llegaba, el rock sólo ocupaba un pequeño nicho, lo cual reducía considerablemente la cuota de influencia que éste podía tener (al menos mediante cauces legales) sobre los artistas de rock españoles.

⁶⁹⁰ Es importante remarcar que estamos diciendo “castellano”, y no “español”, con el fin de diferenciar las diferentes lenguas y dialectos empleados en el territorio nacional. El repertorio de heavy metal español de este período va a estar compuesto en castellano, quedando para más adelante la incursión de artistas en lenguas como el catalán, el euskera o el gallego.

⁶⁹¹ B.O.E. N° 11. 13-I-1969. p. 595.

Todo ello dio como resultado un país en el que el conocimiento (y por supuesto el dominio) de la lengua inglesa, salvo excepciones, era prácticamente nulo. Más aún entre la población de las clases media y baja, donde se encuentra el origen social del heavy metal. Ahora bien, al igual que este desconocimiento fue un hándicap que iba a condicionar la producción discográfica española, no es menos cierto que se convirtió en una poderosa arma para burlar la censura: los artistas tal vez no tenían mucho dominio del inglés, pero los censores tampoco, de manera que se estableció todo un *juego* entre las compañías, los autores y el Ministerio. Así, compañías y artistas buscaron la manera de engañarla, traduciendo mal o no traduciendo, directamente, los textos de las canciones, quedando a merced del censor correspondiente a su expediente, que muchas veces los daba por válidos. O de la policía, en el caso de los conciertos, que en ocasiones se encargaba de vigilar las letras de los grupos antes de que salieran a tocar. Diego Ruiz, del grupo Storm, lo relata de la siguiente manera:

Cuando íbamos a tocar a ciudades como Madrid o Barcelona, teníamos que llevar las letras de las canciones a la policía, a la censura. Y si la policía te decía que no, pues no tocabas. Nosotros las letras las entrelazábamos (un poco en inglés y otro poco en español), y decíamos cosas que queríamos que la juventud captase. Por ejemplo, “Is the Rock and Roll music, lo que persigue the law”, y te decían “¿eso de the law?” Y nosotros les decíamos “¡Pues el amor!” Y el policía, viejo con gafas, no sabía lo que era, y lo daba por bueno.⁶⁹²

En relación con lo anterior, y a pesar de ello, aún hay otro factor determinante para que el heavy metal español de la primera mitad de la década de los ochenta se decantara por componer sus letras en castellano: la reivindicación de la libertad de expresión. No se puede perder de vista un hecho fundamental, y es que la censura en España terminó justo a tiempo para ver nacer el heavy metal dentro de sus fronteras, y en un clima de recién estrenada libertad en todos los ámbitos. Algo que se dejó sentir especialmente en la música y en el estilo de vida de la juventud, que abrazó y adoptó los excesos y la experimentación como un rasgo estilístico y diferenciador.

Fue precisamente dentro de este ambiente donde el empleo del castellano se convirtió en un recurso perfecto para expresar la ruptura con todo lo anterior, y la libertad anhelada durante tanto tiempo. Una reivindicación, pues, de la lengua propia como vehículo de transmisión de un mensaje repleto de carga social, en contraste con el carácter lúdico que tenían el del pop y la *nueva ola*, y el nihilismo irreverente del punk patrio. El hecho de que al cambiar la década aún existieran muchos sectores conservadores de población que, amparados en la estética, no veían en el incipiente heavy metal más que un nicho de adolescentes vagos, sucios y provocadores⁶⁹³, no le daba sino un valor añadido a tal propósito: en castellano les podía entender todo el

⁶⁹² Conversación con Diego Ruiz (Storm). 22-IV-2011.

⁶⁹³ Tal afirmación es el compendio de las respuestas obtenidas en sendas encuestas cruzadas, realizadas a dos grupos de población: por una parte, personas nacidas y residentes en España entre 1930 y 1955, y que residían en España entre 1975 y 1985; y por otra, músicos y aficionados al rock duro y al heavy metal residentes en España entre 1978 y 1985. A los primeros se les preguntó acerca de cómo recuerdan a los primeros heavies (aspecto, carácter y definición), y a los segundos acerca de cómo recuerdan o pensaban que les veían. Aunque no todas las respuestas de la primera encuesta fueron negativas, sí son éstas las que más abundan. Otros adjetivos obtenidos fueron *melenudos*, *yonkis/drogadictos*, *delincuentes* o *marginados*.

mundo, y la actitud de enfrentarse abiertamente al sistema se convirtió en otra de sus señas de identidad.

Así pues, comenzando los ochenta, España tiene un género emergente que comienza su andadura con una censura recién terminada, después de prácticamente cuarenta años de control; y con una libertad largamente esperada, que facilitó la entrada del heavy metal anglosajón. Todo ello conformará un mensaje particular de crítica y de libertad con un carácter muy propio.

4.1 Influencias

Antes de tratar la temática del heavy metal español, es conveniente analizar cuáles son las influencias que mejor reflejan sus textos, ya que suponen un primer plano de significación. A menudo, cuando se estudia o se debate sobre música popular, se obvia esta primera parada, que puede aportar mucho, sin embargo, acerca de la idiosincrasia de los diferentes estilos musicales. Es por ello que hay que centrarse, entonces, en aquellas que más y mejor han moldeado el heavy metal hasta darle la personalidad que lo define.

Ya se ha comprobado, en páginas anteriores, cómo surge el género en la Inglaterra industrializada, y cómo hace su aparición en España, años después, con la caída de la Dictadura y de la censura. Es decir, se sabe cuáles son sus raíces sociales, económicas e incluso políticas. Ahora bien, ¿dónde se asientan sus raíces culturales? ¿de dónde proceden las formas, la ambientación y la estética que envuelven su mensaje? ¿Está proponiendo algo nuevo?

La respuesta a la última pregunta es que no: aunque en el momento de su nacimiento supusiera una aparente novedad, lo cierto es que el heavy metal, tanto como estilo musical como en su faceta de movimiento cultural, no proponía en firme nada nuevo. De hecho, lo que realmente hizo fue lo contrario, y precisamente esta vuelta al pasado, cimentándose sobre una base ideológica y culturalmente fuerte, fue la que le distinguió y lo hizo destacar sobre el resto de estilos contemporáneos.

Si se considera el heavy metal en general, sin tener en cuenta las diferentes peculiaridades nacionales y locales, son dos las influencias ideológico-estilísticas fundamentales que recibe y de las que toma casi todas sus características: el Romanticismo y el Futurismo, que se desarrollaron en Europa a finales del siglo XVIII y siglo XIX (el primero), y principios del siglo XX (el segundo).

4.1.1 Romanticismo

Estableciendo una analogía entre dos épocas convulsas en lo social, en lo económico, en lo político, y repletas de cambios, como son la que transcurre entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, y el período que va entre finales de los años sesenta y principios de los ochenta del siglo XX, el heavy metal supo encontrar las similitudes y circunstancias comunes que le llevaron erigirse como una reencarnación del espíritu romántico. No en vano, casi se puede considerar el heavy metal como un movimiento neo-romántico; posiblemente, incluso, más que ningún otro de los que han existido a lo largo del siglo XX.

Sin pretender focalizar en exceso en el Romanticismo como movimiento histórico y cultural, sí se deben dar al menos unas pautas generales que sirvan de explicación a lo que se acaba de comentar, procurando ceñirse lo más posible a su relación con el objeto real de estudio. No hay que indagar demasiado para encontrar la base del ideario del heavy metal en los postulados románticos. De hecho, si se observan las características del Romanticismo, rápidamente aparecen similitudes entre ambos. No obstante, debido a la falta de unanimidad acerca de cuáles son tales características, se han seleccionado tres de entre todas las fuentes consultadas, escogidas por su accesibilidad y su carácter “oficial”, para ilustrar esta afirmación: dos corresponden a páginas web dependientes del Ministerio de Educación, y la tercera a la *Gran Enciclopedia Larousse*.

La primera de ellas⁶⁹⁴, correspondiente al *Proyecto Cíceros*, del Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y Formación del Profesorado, dependiente del Ministerio de Educación, indica, entre otras, las siguientes:

- Características Ideológicas
 - Deseo de libertad, que lleva a la lucha contra las normas establecidas
 - Fuerte individualismo, que conlleva una fuerte personalidad
 - Idealismo
 - Desengaño, debido a la imposibilidad de alcanzar el ideal, lo que conduce a la evasión e incluso al suicidio
- Características literarias
 - Predilección por los protagonistas como personajes al margen de la ley, o que no aceptan las normas sociales (piratas, mendigos, bandidos...)
 - Gusto por los ambientes nocturnos, tenebrosos, la naturaleza violenta o desatada
 - Fuerte personalidad de los personajes
 - Ambientación en lugares exóticos o lejanos en el tiempo (es decir, evasión espacio-temporal)
 - Poco aprecio a la vida
 - Aparición de elementos fantásticos (procedentes, muchas veces de los sueños o el subconsciente)

La segunda⁶⁹⁵, perteneciente al Programa de Nuevas Tecnologías de la Información y de la Comunicación aplicadas a la Educación (PNTIC), del Ministerio de Educación y Cultura⁶⁹⁶, señala:

⁶⁹⁴ <http://recursos.cnice.mec.es/lengua/profesores/eso4/t1/teoria_5.htm> [consultado el 5-X-2013].

⁶⁹⁵ <<http://roble.pntic.mec.es/msanto1/lengua/2romanti.htm>> [consultado el 5-X-2013].

⁶⁹⁶ Cuando se crea el PNTIC, con Orden de fecha 7-XI-1989, el Ministerio responsable del mismo era el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), que posteriormente pasaría a ser Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- Características:
 - Rebelión del individuo contra las normas que le impiden expresar sus propios sentimientos
 - Absoluta libertad en política, moral y arte
 - Actitud idealista que no se corresponde con la realidad, lo que lleva a la rebeldía contra la patria, la sociedad e incluso Dios
 - Desesperación y desengaño
- Temáticas:
 - Naturaleza, que conecta con los sentimientos tumultuosos del autor, lo que lleva al gusto por paisajes agrestes, noches tormentosas, mar tempestuoso, ambientes nocturnos y sepulcrales, ruinas medievales, etc.
 - Lo lejano y lo exótico (es decir, evasión). Cobran especial atención la Edad Media, rescatando sus leyendas, sus cuentos de hadas, etc., la España musulmana, y la mitología nórdica, que sustituye a la grecolatina.
 - Resurgimiento de lo popular (rescatando el romancero y las leyendas épicas)
 - Amor, donde la mujer adquiere una doble dimensión: capaz de llevar hasta Dios, o de ser principio de perdición que destruye al hombre.
 - Libertad, con predilección por los personajes que se encuentran fuera de la ley, y que se van a convertir en símbolos de dicha libertad.

La tercera de las fuentes⁶⁹⁷ hace dos observaciones generales, y luego divide entre Bellas Artes y Literatura:

- Características generales:
 - Postulados individualistas
 - Independencia frente a preceptos clásicos
- Características de las Bellas Artes:
 - Gusto por lo exótico y pintoresco, lo insólito y las situaciones fantásticas
 - Expresión irracional del sentimiento
 - Naturaleza interpretada como resultado de la asociación sentimental del artista con ella
 - Busca temática en la Edad Media, el Cristianismo y la Historia Nacional

⁶⁹⁷ VVAA. *Gran Enciclopedia Larousse en diez volúmenes*. París: Librairie Larousse, 1963. (Edición española. Barcelona: Planeta SA., 1971, Reed. 1977). Tomo 9. pp. 229-233.

- Características literarias

- Primacía de la emoción sobre el pensamiento racional
- Libre expresión de la sensibilidad (religiosidad, melancolía, sentimiento de la naturaleza)
- Preponderancia de la imaginación sobre el análisis crítico
- Evasión a través del sueño, el exotismo o en el pasado (Edad Media)
- Individualismo y culto del “yo” frente a la disciplina clásica

Además, en esta tercera fuente se hace alusión a un “costumbrismo folklórico” como característica del Romanticismo en España.

Si se elabora un compendio de todos los datos, el resultado podría ser el siguiente:

- Características generales:

- Individualismo, que lleva a la exaltación de los sentimientos por encima de la razón
- Idealización frente a realidad: búsqueda de un ideal inalcanzable que desemboca en desengaño y frustración
- Fuerte sentimiento de rebeldía y libertad
- Evasión de la realidad, especialmente en espacio, tiempo y fantasía

- Temáticas recurrentes:

- Naturaleza en comunión con los sentimientos individuales, generalmente tumultuosos: paisajes agrestes, lúgubres, tenebrosos y sepulcrales, ambientes nocturnos, ruinas, naturaleza violenta, etc.
- Amor, visto desde dos puntos de vista: la mujer como ser capaz de acercar a Dios, o la mujer fatal capaz de llevar a la destrucción del hombre
- Exaltación de la rebeldía y la libertad, a través de personajes situados al margen de la ley, y que se convierten en símbolos de libertad
- Lugares exóticos o lejanos (en espacio o tiempo), como vehículos de evasión: resurgir de leyendas medievales y búsqueda de una nueva mitología (auge de la mitología nórdica)
- Situaciones fantásticas o insólitas como evasión a través del sueño y el misterio
- Resurgimiento de lo popular: romancero, leyendas épicas, religión, nacionalismo...

Como se puede observar, varias de estas características y temáticas pueden resultar muy familiares a los seguidores del heavy metal, y seguramente también a todos aquellos que no lo conocen más que por su aspecto meramente estético. Sería muy fácil, sin embargo, caer en los tópicos superficiales que han castigado al género desde sus inicios, de modo que el acercamiento al mismo debe producirse de una manera totalmente objetiva para poder apreciarlo en plenitud de condiciones. A estas alturas de su existencia es conocido que dichos tópicos se han debido a los prejuicios concebidos, principalmente, a raíz de su faceta plástica, pero también de una temática y una manera de mostrarse al público netamente románticas.

Este hecho no es exclusivo del heavy metal: el rock, y más concretamente la rama del *underground* a partir de la cual surgió el heavy metal, ya daba signos de ello. Para Robert Pattison, que estudió anteriormente la conexión entre aquél y el Romanticismo,

el credo de Rock, sustentado en el sentimiento, lo vuelve vulnerable a ataques que lo tachen de irracional barbarie musical. Los ataques son más efectivos si cabe debido a que un movimiento que sostiene el instinto y el sentimiento como sus valores primordiales se muestra confuso y falto de articulación, y por tanto carece del interés o de la voluntad de defenderse en el campo de batalla del debate racional, el elegido por sus rivales. Sin embargo, en el Rock, como en el panteísmo del que éste emana, la confusión y la falta de palabra se tornan en virtudes defendidas por un entramado de argumentos Románticos basados en el ‘yo’ [el rock en este caso], el Mundo y el cambio.⁶⁹⁸

Será precisamente el argumento del *yo* al que se refiere Pattison el más característico del heavy metal en todas sus vertientes. Sin embargo, hay que hacer hincapié en el concepto que éste tiene de esa idea del *yo*, que resulta diferenciador con respecto a otros estilos, y que no pasa por la individualidad del artista, sino por la individualidad del propio género. En efecto, el sujeto, el gran protagonista del mensaje del heavy metal no es otro que el rock, como corriente principal, o el mismo heavy metal, en un ejercicio universal de individualización del colectivo.

Ya se ha comentado anteriormente que gran parte de su idiosincrasia reside en la amalgama de subestilos que se agrupan y coexisten bajo una denominación genérica y común, lo cual, por un lado, dificulta el establecimiento de unas características concretas, pero por otro lo enriquece sobremanera. Dichos subestilos, aunque diferentes entre sí, reconocen esta filiación, creándose un sentimiento de unidad sobre el que se basa la concepción individualizada a la que se está haciendo referencia. Teniendo en cuenta, además, la tendencia del ideal romántico a mezclar elementos heterogéneos o dispares, esta individualización adquiere si cabe un mayor significado en lo que a influencia se refiere.

Es por ello que esta idea del *yo* colectivo queda abundante y perfectamente ilustrada a través de los numerosos títulos y letras de canciones en las que el protagonista es el rock o el heavy metal. De él se ensalzan sus valores, su modo de vida, sus características, sus sensaciones, etc., de la misma forma que si se hiciera alusión a un solo individuo, a un ente con vida propia, quedando así además de relieve su trascendencia como movimiento cultural, y no como un simple estilo musical.

En España esta tendencia sigue la misma línea que en Europa o en Estados Unidos, de manera que también se puede encontrar una gran variedad de ejemplos que muestren lo que se viene comentando. Así, en la primera mitad de la década de los años ochenta, hay títulos como “Larga vida al Rock and Roll” (Barón Rojo), “Dosis de Heavy Metal” (Obús), “Buenas noches Mr. Rock” (Panzer), “Unidos por el Rock” (Ángeles del Infierno), “Rock Duro” (Banzai), “Rock and Roll Barcelona” (Evo), “La fuerza del rock” (Goliath), “Mis noches tienen Rock and Roll” (Santa), “Metal” (Tigres) o “Dinero, mujeres y rock” (Sobredosis). O letras como las siguientes:

⁶⁹⁸ Pattison, Robert. *The triumph of vulgarity. Rock music in the mirror of Romanticism*. Nueva York: Oxford University Press. 1987. p. 88.

Al principio fue sólo bailar,
 todos alrededor de un reloj.
 Pero nadie supo adivinar,
 que sería el idioma mejor.

Por la imagen que nos dio,
 ¡Larga vida al Rock and Roll!

Cuando oigo tocar Rock and Roll,
 yo me olvido del mundo exterior.
 Siento todo y es todo mejor,
 la energía me va al corazón.

Por la marcha que nos dio,
 ¡Larga vida al Rock and Roll!

Cuando quiero decir rebelión,
 en nombre de mi generación,
 simplemente digo Rock and Roll
 y mi gente me entiende mejor.

(“Larga vida al Rock and
 Roll”. Barón Rojo)

Y gritarás, te moverás,
 tus viejos alucinan con la marcha del rock.
 Y ligarás, con él lo harás,
 cortas con la escuela y te quieres pasar.

Rock duro, rock duro,
 rock and roll para ti.
 Rock duro, rock duro,
 duro quiero ser, sí.

(“Rock duro”. Banzai)

Sí, Heavy Metal.
 Sí, Heavy Metal.
 No olvides tomar tu dosis,
 tu dosis de Heavy Metal.
 Sube el volumen a tope,
 nunca te arrepentirás.

(“Dosis de Heavy Metal”. Obús)

Rock and roll Barcelona,
 tu fuerza me hace sentir,
 y es que el rock me apasiona,
 se hace dueño de mí,
 y me siento vivir,
 ruge el sonido salvaje
 que me hace feliz.

(“Rock and Roll Barcelona”.
 Evo)

Una Mirada a tu alrededor,
 gente que vive sólo por el rock,
 humo y cerveza que recorren su cuerpo.

Me identifico con su religión,
 voy a conciertos de buen Rock and Roll,
 en una descarga de luz y color.

Cientos de voces se oyen gritar,
 una guitarra nos hace vibrar
 en plena libertad.

Siento la magia del rock.
 Siento la furia del rock.
 Siento la fuerza del rock, dentro de mí.

(“La fuerza del Rock”. Goliath)

Este individualismo del rock y del heavy metal, además, ensalza los sentimientos frente a la razón, al igual que promulga el ideario romántico. No se debe perder de vista lo que ya se ha comentado en varias ocasiones, y es que el rock es, sobre todo, actitud por encima de otras cualidades. Volviendo a mirar los fragmentos de letras expuestos como muestra, se pueden observar numerosas frases que enfatizan las sensaciones y sentimientos, mucho más que pensamientos o ideas racionales. De este modo se encuentran, por ejemplo, “siento todo, y es todo mejor. La energía me va al corazón”, “Y gritarás, te moverás”, “Tu fuerza me hace sentir, y es que el rock me apasiona [...] Y me siento vivir [...] me hace feliz”, “Cientos de voces se oyen gritar, una guitarra nos hace vibrar [...] Siento la magia del rock, siento la furia del rock, siento la fuerza del rock”. Esta base se halla en el trasfondo de todo el repertorio de heavy metal, sea cual sea la temática concreta de las canciones, pudiendo afirmar que “mientras guarda el debido respeto a la conciencia, la razón y la mente, el rock insiste en que éstas son cualidades

verdaderamente secundarias, que nosotros conocemos el universo primero a través del sentimiento, y sin él, no llegamos a conocerlo del todo”.⁶⁹⁹

Un segundo rasgo característico existente en las letras de heavy metal es el sentimiento y reivindicación de la rebeldía y la libertad, que también figura entre los preceptos que se han señalado como identificativos del movimiento romántico. Dos conceptos, rebeldía y libertad, que si bien son diferentes, se tienden a plantear en conjunto, prácticamente a la manera de causa-efecto.

Por norma general, es frecuente la aparición de personajes anónimos convertidos en iconos de libertad gracias a su carácter rebelde. Una rebeldía que puede ser planteada de dos maneras: dentro de la ley, de un orden natural, cumpliendo con el deber a modo de resistencia, en defensa de unos valores frente a un ataque externo; o por el contrario, situándose al margen de la ley, enfrentados a un sistema al que consideran hostil. En el primero de los casos, la libertad a la que se aspira será tanto personal como colectiva, mediante el desempeño de unas funciones asignadas como parte integrante de algo más grande (como un grupo social o una nación), y el empleo de cualidades como la valentía o el honor para llevarlas a buen término. De nuevo se observa la individualización del colectivo, a la que se hizo referencia en líneas anteriores: el personaje, por tanto, se convierte en la reencarnación del grupo entero, que a su vez pasa a ser el *yo* propio de la idea romántica. El ejemplo más claro de este tipo será el del soldado, que aspira a la libertad cumpliendo con su deber en la batalla, y del que, aunque en España no sea en absoluto representativo, a nivel internacional se encuentran numerosas muestras en las letras de muchos referentes del género, como los británicos Iron Maiden:

You'll take my life but I'll take yours too
You'll fire your musket but I'll run you through
So when you're waiting for the next attack
You'd better stand there's no turning back

The bugle sounds and the charge begins
But on this battlefield no one wins
The smell of acrid smoke and horses breath
As I plunge on into certain death

(“The Trooper”. Iron Maiden)⁷⁰⁰

Por el contrario, en el segundo de los casos la libertad a la que aspira el personaje es individual: es él contra el mundo, y para llegar a ella empleará todas sus habilidades, aunque sean de dudosa legalidad, o abiertamente ilegales. Se trata de personalidades enfrentadas a las normas sociales, a las leyes y al sistema en general; protagonistas situados fuera de la ley, marginados sociales y políticos cuya idea de libertad se basa precisamente en el concepto de la marginalidad: son libres porque no le deben nada a nadie, ni siquiera respeto u obediencia.

Esta clase de personaje responde al mismo que defendía el ideal romántico, compartiendo con él incluso idénticos caracteres: piratas, bandidos, mendigos, etc., a los

⁶⁹⁹ Pattison, Robert. *The triumph of vulgarity. Rock music in the mirror of Romanticism*. Nueva York: Oxford University Press, 1987. p. 169.

⁷⁰⁰ Iron Maiden. *Piece of mind*. EMI, 7243-8-35871-2-4. 1983.

que hay que añadir los propios del paso del tiempo y la actualización histórica, llegando hasta el antihéroe de barrio al que ya se ha aludido anteriormente.

Será el tipo de protagonista que abunde en las letras españolas de heavy metal, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta las circunstancias socio-políticas del país en el momento de nacimiento del género: después de una dictadura militar y de una restricción de las libertades individuales durante cuarenta años, raramente los iconos de rebeldía y libertad pasarían por la defensa de los valores nacionales y el ensalzamiento de la patria, o por el ciudadano modélico que acata las normas impuestas. Si a ello se le añade el carácter netamente urbano y cotidiano que el heavy metal tuvo en España, el resultado ofrece una serie de referentes callejeros, de barrio, y con una buena dosis de componente local o *castiza*⁷⁰¹; se podría decir incluso que con poca entidad *romántica*, aunque respeten el mismo espíritu, como ladrones y delincuentes comunes, macarras, chulos o vagabundos:

Un transistor, un televisor
o un cassette de coche.
Le da igual, lo que quieras tú
puede conseguir.
Y conoce bien mil maneras de
buscarse la vida.
No le asusta para nada
esta gran ciudad,
porque es

el que más
levantando un coche,
el que más
pasándote costo,
el que más
tirando de un bolso,
el que más
burlando a la poli.

Se pasó su época escolar
en el reformatorio.
Aprendió que la libertad
le gustaba.
El mundo exterior
luego le atrapó,
y se lanzó en picado.
Adquirió una reputación
para subsistir.

(“El que más”. Obús)

Visto lo anterior, en cualquiera de los dos casos queda patente la influencia del Romanticismo a la hora de plasmar la manera de sentir y de afrontar esa búsqueda de libertad. No se debe olvidar que, al igual que ocurre en el heavy metal, para los románticos “la fuente de toda energía, y por tanto de toda comunidad era, junto con el pueblo anónimo, la personalidad fuerte, la vitalidad indomable, la capacidad de afirmarse”⁷⁰². Sin embargo, el sentimiento de rebeldía aparece mucho más desarrollado en los caracteres que se mueven fuera de la ley, a la que verán como un obstáculo en su camino hacia su objetivo primordial de ser libres. Así lo confirman autores tan representativos como Schiller, por ejemplo, cuando en su obra *Los bandidos* (1781) dice,

⁷⁰¹ Aunque se esté haciendo referencia a toda España, cierto es que la mayor parte de los grupos de heavy metal de esta época nacieron en Madrid. De ahí que se haga extensiva la expresión *castiza* a todo el territorio nacional, como indicativa de una serie de características de marcado índole local, de barrio, y con cierta componente de *chulería*.

⁷⁰² Paz, Alfredo de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos / Alianza. Colección Neometrópolis. 2ª edición, 2003. p. 31.

a través del personaje de Karl Moor, que “la legalidad no ha producido jamás un gran hombre, pero la libertad incuba y hace surgir los colosos y los grandes acontecimientos. Los cobardes se atrincheran en la panza de un tirano, hacen la corte a los caprichos de su estómago y se dejan sacudir por sus flatulencias”⁷⁰³. En este sentido, sería fácil pensar que esta categoría de protagonistas tan sólo responde a las sensaciones e ideología de una minoría inconformista; y como tal, la analogía entre heavy metal y Romanticismo queda perfectamente establecida. Pero la realidad es mucho más amplia, y lo cierto es que los rebeldes y marginados llamaron la atención generalizada de autores y literatos mucho antes de que el heavy metal hiciera acto de aparición en el panorama musical, en disciplinas y estilos que hoy son considerados como paradigmas de la alta cultura, como la ópera. Muestra de ello es, por ejemplo, la adaptación que Verdi hizo de *Los bandidos*, de Schiller, para *Il Masnadieri* (1847). En España, concretamente, supondrán además una continuación de los referentes de la picaresca clásica nacional, cuya tradición comenzó mucho antes de la época romántica, con personajes como *El Lazarillo de Tormes* (1554), o *El Buscón* (1626).

Será precisamente a través de las obras de artistas y escritores consagrados donde se encuentren los que se pueden considerar como los cuatro patrones de la rebeldía, según el ideario romántico, encarnados en los siguientes modelos individuales: Prometeo, Caín, Satán y Don Juan⁷⁰⁴, cada uno con sus propias características diferenciadoras y perfectamente extrapolables al modelo de rebelde que plantea el heavy metal a través de sus letras.

La figura de Prometeo, que se rebeló contra su padre (Zeus) y los dioses en favor de la humanidad, encontró su mejor reflejo en obras como *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818; su título original, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, no deja lugar a dudas sobre la intención de la escritora), o en los protagonistas planteados por autores como Shakespeare, que se rebelan contra su destino. A diferencia de éstos, el Prometeo del heavy metal no será un héroe consagrado⁷⁰⁵, ni tendrá un rol reconocido y determinante para el conjunto de la sociedad, pero sí ocupará un lugar destacado para el colectivo heavy en representación y defensa del mismo, conservando su instinto de supervivencia y rebelándose contra el destino que parecen haber predispuesto para él la misma sociedad y el sistema planteado por las leyes imperantes. En este papel destaca la figura del rockero enfrentado a las normas, antihéroe de barrio obrero e incluso delincuente a pequeña escala, condenado socialmente por las clases burguesas y altas, pero respetado y admirado dentro de su círculo. Un ejemplo de este moderno Prometeo puede ser el planteado por Obús en “El que más” (citado líneas atrás), o por Evo en “Haz explotar tu volcán”:

⁷⁰³ Schiller, Friedrich. *Los bandidos*. Turín: Teatro, 1969. p. 22.

⁷⁰⁴ Estos cuatro modelos arquetípicos de rebeldes románticos se citan de forma habitual en diversas fuentes. En este caso concreto, ver Rivas Hernández, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura (una introducción)*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Col. Manuales Universitarios, N° 75, 2005. p. 119.

⁷⁰⁵ A excepción de las referencias a mitos preexistentes, como el de Ícaro, en cualquier caso mucho más frecuentes en el heavy metal anglosajón que en el español. Un ejemplo de ello es el tema “Flight of Icarus”, de Iron Maiden, en su álbum *Piece of mind* (EMI, 068-007724. 1983).

Él se cree
que aún soy crío,
pues mi ver
no es su realidad.

Piensa él
que mi vida
debe ser
trabajar y estudiar.

Necesito espacio,
tengo un gran motor,
no puedo ir despacio,
llegaré al sol.

Haz explotar tu volcán,
tu inmensa fuerza verán.
Haz explotar tu volcán,
tu fuego los quemará.

(“Haz explotar tu volcán”. Evo)

Caín plantea una rebeldía moral más que física, representando el enfrentamiento contra lo que es considerado *bueno* o *correcto*, tanto desde un punto de vista religioso como social. Como referente para el heavy metal, adquiere una mayor significación en los países y culturas en los que existe una fuerte influencia religiosa sobre la política y la sociedad, más aún si además se ejerce algún tipo de censura sobre las ideas y la libertad de expresión. En el caso de España, el poder que la iglesia católica llegó a adquirir durante los años de Dictadura (que le permitió incluso incidir en el planteamiento de leyes y normas), unido a la férrea censura que el Estado ejerció sobre los grupos de rock, hizo de la figura de Caín una de las más apreciadas por el género. El ejemplo más claro se encuentra en el tema “Hijos de Caín”, de Barón Rojo; una dura crítica social con trasfondo religioso, en la que la figura bíblica se sitúa como personaje central de la narración:

La Biblia cuenta una historia
que un Dios terrible dictó,
el drama de dos hermanos,
el justo y el traidor.

Abel, mezquino y cobarde,
el siervo de su señor;
Caín, que no entró en el juego
y que se rebeló.

Te maldigo, truena la voz de su juez,
Padre nuestro, que nos privó del Edén.

Caín rompió con un gesto
su yugo de esclavitud,
huyó del ojo implacable,
llevó su propia cruz.

Perseguido por quebrantar una ley
que no entiende y que no cuenta con él.

Sufrirás, morirás,
esta es su voluntad,
pero aún hay aquí
hijos de Caín.

[...]

Quizá los hombres seamos
a un tiempo Abel y Caín.
Quizá algún día destruya
lo oscuro que hay en mí.

El destino no está marcado al nacer.
Yo he elegido ser lo que siempre seré:

Hijo de Caín.

(“Hijos de Caín”. Barón Rojo)

La figura de Satán es, seguramente, la más llamativa de cuantas se relacionan con el heavy metal, tanto en España como en el resto del Mundo. Estrechamente relacionada con el caso anterior, Satán también representa una rebeldía moral, aunque en este caso con una mayor carga religiosa. No obstante, al referirse al diablo como uno de los modelos románticos de rebeldía, es necesario puntualizar algunos aspectos que, por la presión eclesiástica, han llevado a interpretaciones tendenciosas sobre el género.

A lo largo de la historia, el tratamiento y la imagen que se han dado del diablo han ido evolucionando y variando a medida que se han sucedido los diferentes movimientos y manifestaciones culturales. Así, durante la Edad Media, la Iglesia se encargó de mostrar a

Satán como una bestia, un monstruo en el que se aglutinaban todos los males, los pecados y las tentaciones que debían evitar los fieles si no querían caer en el Infierno, y sufrir así el castigo y la tortura durante toda la eternidad. Por así decirlo, se trata de la imagen del diablo rojo, con cuernos y rabo, enemigo de Dios, presente en la cultura occidental. El mismo que la Iglesia Católica ha utilizado como instrumento de presión sobre la sociedad y que, durante aquellos años, debido especialmente a la falta de información y al gran poder de la superstición fomentada de forma “oficial”, obtuvo una gran cuota de éxito. Esta utilización de Satanás como representación del mal absoluto llegó más allá de las normas morales, aplicándose incluso a la música: el tritono, o intervalo de tres tonos enteros, fue denominado *diabolus in musica*, y su empleo se prohibió en el ámbito eclesiástico y académico por considerar que, además de su mala sonoridad, tenía la capacidad de influir sobre el alma humana. El retrato que Dante Alighieri hace del diablo en *La divina comedia* (s.XIV) será el que dé comienzo a la utilización de su figura en el mundo del arte y de la cultura, desprendiéndolo de su significado exclusivamente religioso, y situándolo en un nuevo plano.

Sin embargo, con la llegada del Renacimiento, se produce una diversificación interpretativa: ya no se trata sólo de un monstruo infernal, representación del mal universal, sino que adquiere una nueva dimensión filosófica. Aparece por primera vez en *Historia von D. Johann Fausten* (anónimo, 1587), en la que Mefistófeles, demonio enviado por Lucifer al mundo de los humanos, es capaz de mostrarse a éstos y ofrecer un acuerdo por el cual, a cambio de su alma, puede ofrecerles sabiduría, juventud y placeres terrenales. Esta representación del diablo fue recogida por multitud de obras, siendo la más popular el *Fausto*, de Goethe (1808), en el que además se tratan temas propios del ideario romántico, como el anhelo de libertad. La figura de Satán pierde así su connotación religiosa, pasando a ser un concepto filosófico sobre el bien y el mal, lo moral y lo inmoral.

John Milton, en *El paraíso perdido* (1667), planteará una nueva dimensión del diablo con carácter mitológico, en la que adquiere un significado heroico: el ángel caído, desterrado por rebelarse contra Dios, representante del poder absoluto. El historiador Salva Rubio lo define como “un personaje tridimensional, apasionado, arrastrado por pasiones claramente humanas, con un objetivo claro que cumplir y con un pasado traumático [...] se muestra por primera vez como un rebelde trágico, que se ha levantado contra el sistema”⁷⁰⁶. Toma, pues, el carisma de los héroes de la tradición griega, convirtiéndose en un referente para el posterior inconformismo romántico. William Blake, en *El matrimonio entre el Cielo y el Infierno* (1793), recogerá la idea miltoniana y la llevará un paso más allá, “identificando el reino de lo divino con lo racional y lo pasivo, y lo demoníaco e infernal con la energía, el sentimiento y lo activo. (...) Invierte los términos clásicos de la consideración entre el bien y el mal”⁷⁰⁷. O lo que es lo mismo, identifica lo divino con el Clasicismo, y lo satánico con lo *romántico*, introduciendo ambos conceptos en medio del discurso que el Romanticismo hacía respecto del período predecesor. Se abre de esta forma un debate sobre las posiciones reales del bien y del mal, sobre lo que es correcto y lo que no, que va más allá del sentido y las connotaciones religiosas y morales, tradicionalmente defendidas por el cristianismo.

⁷⁰⁶ Rubio, Salva. *Diabolus in arte: lo satánico en la cultura occidental y su culminación en el Metal Extremo*. Inédito, Noviembre 2013.

⁷⁰⁷ Ídem.

Resumiendo lo anterior, llegados al Romanticismo existen tres interpretaciones diferentes de la figura del diablo: el bíblico, el filosófico y el heroico, que irán ocupando progresivamente su lugar en los textos literarios y en el mundo de la cultura. Nada extraño si se considera que, como se ha dicho ya, el arte y la cultura románticas prefieren el desorden provocado por la exaltación de las pasiones y los sentimientos frente al orden que implica el equilibrio racional. La fascinación por lo diabólico se convierte, por tanto, en una temática fundamental durante este período, relacionada con aspectos que van mucho más allá del hecho religioso, como la tensión, la insatisfacción o la frustración producidas en la búsqueda de un ideal que se antoja inaccesible. Especialmente en los campos de la literatura y de la música, proliferarán en gran medida numerosas obras cuyo contenido menciona o se refiere a ello:

En el primero se pueden citar, por ejemplo, *El Demonio* (Lermontov, 1837); *Las letanías de Satán* (Baudelaire, 1857); *Inno a Satana* (Carducci, 1863); *Una escena de Fausto* (Pushkin, 1830); *Young Goodman Brown* (Hawthorne, 1835); *La tragedia del hombre* (Madach, 1861); *Peer Gynt* (Ibsen, 1876); *Las Tentaciones de San Antonio* (Flaubert, 1874); *Markheim* (Robert Louis Stevenson, 1885); *Cartas desde la Tierra* (Mark Twain, finales del s. XIX, aunque publicada en 1962) o *El extraño misterioso* (Mark Twain, inconclusa, publicada en 1916, en la que aparecen incluso sus dos personajes más célebres, Huckleberry Finn y Tom Sawyer, y su relación con Satanás).

En el campo de la música hay también multitud de obras que se refieren al diablo, como por ejemplo la sonata *El trino del diablo* (Tartini, 1713); *Des Teufels lustschloss* (Schubert, 1813); *Capricho N° 13* (o “Risa del diablo”, Paganini, 1819); *Obertura Fausto* (Wagner, 1839-40, revisada en 1843-44); *La Damnation de Faust* (Berlioz, 1846); *Mephistos Hollenrufe* (Johann Strauss II, 1851); *Escenas del Fausto de Goethe* (Schumann, 1853); *Sinfonía Fausto* (Liszt, publicada en 1857); *Fausto* (Gounod, 1859); *Valses Mefisto* (Liszt, 1859-62, 1880-81, 1883-85); “Les Diablotins” (en *Esquisses Op. 63*, Alkan, 1861); *Mefistófeles* (Boito, 1868); *Walpurgisnacht* (Gounod, 1869); la *Danza Macabra* (Saint-Saens, 1874); *Polka Mefisto* (Liszt, 1882); o ya en el siglo XX, piezas tan célebres como los movimientos dedicados al diablo (“Baile del diablo”, y “Marcha triunfal del diablo”) en *Historia del soldado* (Stravinsky, 1918); *Vals Mephisto* (Prokofiev, 1946) o, en España, las “Seguidillas del diablo” (en *4 Estampas andaluzas*, Joaquín Rodrigo, 1946-52).

Visto lo anterior, no se puede entender muy bien, entonces, el tratamiento que se aplica al heavy metal, y la visión que se ofrece de él como música de contenido satánico desde diversos sectores sociales y religiosos. Más aún si se tiene en cuenta que los ejemplos citados están considerados como muestras de la cultura universal, y su estima se encuentra en la más alta de las consideraciones.

Profundizando un poco más en el empleo que el heavy metal hace de la figura del diablo, llama la atención que de las tres interpretaciones mencionadas, la menos frecuente, con mucha diferencia, es la bíblica. Es decir, que el supuesto satanismo atribuido al género no tiene tanto que ver con la concepción religiosa o cristiana, como con su acepción filosófica o heroica. El personaje de Satán, por tanto, tendrá una connotación plenamente moral.

En general, el heavy metal tiende a un mayor empleo de la interpretación heroica del diablo, en la que se presenta como un rebelde enfrentado al poder que busca su libertad quebrantando unas normas que considera injustas. Un ángel caído convertido en icono libertario, despojado de cualquier connotación negativa, enfrentado a un poder opresor, totalitario, que impide la igualdad de condiciones y cercena cualquier idea o

postura que no se ajuste a las suyas. En definitiva, una concepción del diablo plenamente romántica, mucho más cerca del hombre que de la Iglesia.

Sin embargo, en España, durante la década de los ochenta, será la idea *fáustica* la que cobre mayor protagonismo, algo llamativo sabiendo que, en comparación con el resto de Europa, la situación en el país se prestaba mejor que en ningún otro sitio a escribir sobre la lucha contra el poder por la libertad. Ahora bien, mucho más llamativo aún resulta el hecho de que, de las trescientas trece canciones analizadas pertenecientes al período comprendido entre 1978 y 1985, sólo cuatro se dedican expresamente al diablo: “Es un pacto con el diablo”, “Maldito sea tu nombre” y “Diabolicca” (Ángeles del Infierno), y “Lucifer” (Ñu), en las que se observan también, junto a la concepción filosófica, alusiones a la idea bíblica del demonio como bestia:

Bien oculto en tu disfraz,
en mis sueños siempre estás,
no lo puedo remediar,
te deseo cada vez más.

Al principio todo era paz,
y contigo llegó la maldad.

Surgiste de las tinieblas
con fuego arrasador,
has escrito la historia
de la humanidad.

Haces siempre lo que quieres
sin tener piedad.
Dios eterno, todo lo haces
a tu voluntad.

Maldito, maldito sea tu Nombre...

(“Maldito sea tu nombre”. Ángeles del Infierno)

Naciste eterno y seductor,
y se te invoca con devoción,
pero el que juega siempre eres tú,
y disimula tu maldición.
Eres el gran poder de las tinieblas,
de tus garras no hay quien pueda escapar,
tu esencia es más fría que la muerte,
de tu sombra nadie los puede librar.

(“Diabolicca”. Ángeles del Infierno)

Siembras miedo, recoges terror,
escupes violencia y encuentras muerte.
Sólo tu ira se enfrenta a la burla,
sólo tu espejo recoge el horror.

Lucifer, Lucifer, muéstrales tu poder.
Lucifer, Lucifer, dales a tu mujer.

Fuiste tú, invocando un deseo,
y él cambió tu deseo en un error.
Fuiste tú quien bebió de su hechizo.
No debiste violar tu promesa.

(“Lucifer”. Ñu)

A medianoche solo en tu habitación,
invocas mi nombre en un momento de tensión,
quieres tomar, ver el mundo a tus pies,
yo te daré entera satisfacción.
No lo olvides nunca.

Es un pacto con el diablo.

(“Es un pacto con el diablo”. Ángeles del Infierno)

Es cierto que también hay menciones a él (o a todo aquello que pueda vincularsele) en algunas canciones más, como por ejemplo “Los rockeros van al Infierno”, de Barón Rojo, o “Al lado del diablo”, de Santa, pero no lo es menos que sólo aparecen como

complementos a la narración, de forma puntual (sin influir en la temática, ajena al mismo), o con carácter metafórico. Por lo tanto, teniendo en consideración el dato que arroja el análisis de la primera mitad de los años ochenta, no se puede decir que el satanismo, o las alusiones al diablo en el heavy metal español, sean en absoluto representativas. Más bien al contrario, suponen prácticamente una anécdota en el conjunto del repertorio de esta época.

Un asunto distinto será el tratamiento que, globalmente, le otorga la dimensión estética del heavy metal, en el que la parafernalia satánica está vinculada al imaginario del género. Sin embargo, esta pertenencia no está supeditada a una interpretación aislada, sino a su valor como parte de un conjunto más amplio en el que habitan otra serie de personajes, mitos e iconos propios de una concepción caótica y atormentada de la realidad. De nuevo se establece un paralelismo con el ideario romántico y la “adoración del caos” que le otorgan autores como Novalis, según el cual cuanto mayor fuera el caos, “tanto más espléndido era el astro que saldría de él. De ahí el culto al misterio y a lo nocturno, a lo extravagante y grotesco, de lo inquietante y de lo espectral, de lo diabólico y de lo macabro, de lo patológico y de lo perverso”⁷⁰⁸. No en vano, si se extrapola tal afirmación al entorno del heavy metal, se entenderá mejor la relación proporcional que se constituye entre el metal extremo y los escenarios en los que priman las imágenes satánicas, violentas, rituales y sangrientas.

Así, subgéneros como el *death metal* o el *black metal* en la década de los noventa mostrarán un interés mucho más desarrollado por ellas que el heavy metal *clásico* de principios de los ochenta, cuyos referentes estéticos tienden mayoritariamente hacia lo fantástico y lo histórico. El heavy metal español aún distará más, influenciado por el contenido social del rock urbano, y planteando modelos más ajustados a la realidad.

El cuarto modelo romántico de rebeldía es la figura de Don Juan. Al igual que ocurre con el caso de Prometeo, el mito de Don Juan recupera la rebeldía física, al mismo tiempo que pierde la exclusividad del personaje. Esto es, a diferencia de Satán, cuyo rol es único, puede estar reencarnado en una multitud de individuos que defiendan sus mismos valores.

Este arquetipo plantea una ausencia de escrúpulos, una oposición a las normas sociales y a las leyes, y una defensa del libertinaje y de los placeres terrenales. Es, además, de los cuatro modelos planteados, el mejor representado por la cultura española gracias a su origen nacional, con referencias en obras de autores tan importantes como Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630), José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, 1844) o José de Espronceda (*El estudiante de Salamanca*, 1840). Dentro de la literatura extranjera se hallan muestras en escritores como Molière (*Dom Juan ou le festin de Pierre*, 1665) o Choderlos de Laclos (*Las amistades peligrosas*, 1782). E incluso en otros campos, como es el caso de la ópera *Don Giovanni* (1787), de Mozart, con libreto de Lorenzo da Ponte.

Es bastante habitual relacionar a Don Juan con la idea de Fausto, de modo que queda unido a la figura del diablo: éste le brindará, a cambio de su alma, placeres terrenales, juventud, y sus habilidades con las mujeres, rasgo más característico de su

⁷⁰⁸ Ver Paz, Alfredo de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos / Alianza, Colección Neometrópolis. 2ª edición, 2003. p. 63.

personalidad. Así aparece reflejado, por ejemplo, en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, en el papel de su protagonista, Félix de Montemar.

Extrapolado al campo del heavy metal, el mito de Don Juan está representado por el individuo que abraza los excesos como camino hacia la libertad. Es la encarnación del “sexo, drogas y rock and roll”, proclama característica del prototipo de rockero californiano de los años ochenta. No obstante, también se descubren ejemplos en España, especialmente entre los grupos que tomaron como referentes a las bandas americanas:

Lo que quiero es vivir.
Trabajar no es para mí.
De noche y en la ciudad,
seguro encuentro algún plan.

Entraré en un hotel,
y allí la enrollaré,
y si me paga me voy
con ella a su habitación.

Y es que yo sé cómo convencer.
Jamás les digo que no quiero.
He de cuidar de su satisfacción.
También de mi reputación de play boy.

Y es que ser vividor
fue mi gran vocación.
Mujeres, lujo y champagne
hoy son mi debilidad.

Aprendí a fingir,
a decir “¡me he enamorado de ti!”
Ya tengo en mi colección
otro auto de importación.

(“A tope de amor y lujo”. Tritón)

Mi vida es como una ruleta,
gira y da muchas vueltas.
Juego mis dados, lo llevo muy claro,
aposté todo o nada por el rock
y mi vida cambió.

El rey de oros es mi amigo.
La sota de copas se lo hace conmigo.

Dinero, mujeres y rock.
Dinero, mujeres y rock.

Tu póker de ases vigila mi espalda.
Rubias, morenas, diamantes,
siempre me acompañan.
[...]

Espadas, reinas y damas
encuentro siempre en mi cama.
A vida o muerte del caballo pasé
y mi futuro cambié.

 (“Dinero, mujeres y rock”. Sobredosis)

Aunque planteados de forma separada, lo cierto es que el individualismo y el sentimiento de rebeldía y libertad tienen mucho que ver entre sí, hasta el punto de estar permanentemente relacionados tanto si se hace referencia al Romanticismo como si se hace al heavy metal. De hecho, en sus letras, “cualquier argumento que el Romanticismo asocie con la idea del individualismo puede emparejarse con el anhelo de libertad”⁷⁰⁹. La creciente importancia que en ambos movimientos se concede al hombre como protagonista absoluto, hace de éste el nuevo héroe de su propia y renovada mitología, cuya finalidad no será otra que la de ser libre; ser su propio dios, su propio jefe y, en definitiva, el único propietario de su vida y de sus actos, para poder alcanzar tan ansiado estatus.

Será, sin embargo, esta libertad idealizada la que se cruce continuamente con la realidad cotidiana, llevando hasta la frustración y a cierta desesperación por la imposibilidad de llegar a vivir en un entorno en el que imperen la justicia social y la igualdad de oportunidades. No obstante, a diferencia del Romanticismo, el resultado de

⁷⁰⁹ Pattison, Robert. *The triumph of vulgarity. Rock music in the mirror of Romanticism*. Nueva York: Oxford University Press, 1987. p. 139.

esta confrontación entre idealización y realidad no conduce hacia un estado de melancolía casi patológica, ni al *Spleen* acuñado por Baudelaire, característico del siglo XIX: para el heavy metal, la sensación de desengaño y de frustración que emanan de dicho envite se convierte en el origen de una crítica poco disimulada al sistema en todas sus facetas: social, política, económica, cultural, religiosa, militar, etc. Es decir, genera una actitud activa, una movilización dinámica frente a aquello que le impide alcanzar el ideal de libertad.

En este sentido, el heavy metal se encuentra más cerca del *Sturm und Drang* que del resto de corrientes románticas europeas, especialmente por su capacidad para reflejar “el dinamismo y la violencia de un movimiento que quiso ser en primer lugar una emancipación y una conquista de la libertad”⁷¹⁰. El paralelismo entre ambos es tal que alcanza incluso a sus protagonistas: “grupos llenos de energía en los que se encontraban jóvenes decididos a decir lo que sentían, lo que querían, y a afirmarse enfrentándose a las generaciones precedentes”.⁷¹¹

En cualquier caso, en las letras siempre se puede advertir un sentimiento inconformista como trasfondo de esta crítica; una frustración contenida que puede plasmarse en forma meramente narrativa, o lanzar un doble mensaje de lucha y de resistencia con doble destinatario: al causante de tal sensación, a modo de advertencia⁷¹², y al semejante, que se identificará fácilmente e incluso hallará en él un discurso de esperanza.

¿Cuándo los gobernantes
funcionarán de un modo racional?
Ellos, que se pasaron
media vida en la universidad.
[...]
¿Cuándo recibiremos
alguna buena nueva del poder?
¿Cuándo? Creo que nunca,
pues desde siempre nos tocó perder.
 (“Son como hormigas”. Barón Rojo)

Has caído otra vez
al agujero negro,
y no sabes si saldrás,
tienes la duda.
Has dejado la ruta fácil,
eso no es para ti.
Persigues de otro modo
tu realización.
Arriba ¡levántate!
La realidad te decepciona.
Acorralado, obligado
a tragar.
Los esclavos de la envidia
te crucificaron.
Te acusaron de ingenuo
y soñador.
 (“Arriba”. Panzer)

⁷¹⁰ Paz, Alfredo de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos / Alianza. Colección Neometrópolis. 2ª edición, 2003. p. 28.

⁷¹¹ Ídem.

⁷¹² Una advertencia que no lleva implícito necesariamente un mensaje violento: puede ser simplemente de presencia, a modo de oposición.

El filólogo y filósofo Diego Martínez Torrón plantea la idea de que “quizás lo que caracteriza al romanticismo es la elevación al plano simbólico de los problemas fundamentales de la existencia humana. Y ello lo hace a partir de un planteamiento profundamente ‘ficticio’, en donde la conducta humana se muestra como ‘ficción’”⁷¹³. Al igual que ya hicieran los escritores románticos para combatir esta frustración generada por el enfrentamiento continuo con la realidad, una de las estrategias más habituales y mejor empleadas por el heavy metal pasa por el empleo del recurso de la evasión para abordar los diversos temas tratados en las letras de las canciones.

Esta evasión permite acercarse a los diferentes asuntos desde otra perspectiva, externalizando la realidad y facilitando su tratamiento, convirtiéndola en una suerte de historia paralela en la que se desenvuelven los distintos personajes que la conforman. Se produce así una descontextualización, en un proceso inverso al que tiene lugar cuando se lee una novela de ficción: si bien el escritor pretende imbuir al lector en el argumento, el escenario y la trama que ha ideado para el desarrollo de su obra, de modo que perciba el conjunto como una realidad, el letrista de heavy metal, cuando emplea esta estrategia, intentará que el oyente se aparte de la realidad cotidiana para llegar a percibirla como si de una historia inventada se tratara, en la cual los problemas y las circunstancias quedan retratados como ajenos. De esta forma, su asimilación se antoja más asequible, aunque no por ello disminuye la importancia de su mensaje.

La utilización de la evasión como recurso tendrá, fundamentalmente, tres vías de desarrollo: la evasión en el espacio, la evasión en el tiempo, y la evasión a través de la fantasía. En la primera de ellas se buscarán lugares lejanos y exóticos como escenarios para el desarrollo de las historias. No será la más utilizada dentro del género, cuya tendencia será, precisamente, la contraria: enfrentarse a la realidad en el lugar en el que se vive. Hay que recordar que el heavy metal surgió como un movimiento de rebeldía y de protesta por parte de la juventud de las sociedades industriales y obreras. Por lo tanto, pensar en paraísos, sitios idílicos, o directamente en escenarios propios de otras culturas, no será lo más habitual en el proceso de escribir letras para canciones, que buscarán en vez de ello el retrato de su entorno más cercano. Más aún en España, donde el carácter eminentemente urbano del género hará prácticamente inexistente este tipo de casos. No obstante, sí los hay, aunque no siempre la acción llevará implícita una actitud positiva, y casi siempre resultarán descriptivas de realidades ajenas más que de ficción:

⁷¹³ Martínez Torrón, Diego (ed.). *José de Espronceda, Obras completas*. Madrid: Cátedra. Col. Bibliotheca Áurea, 2006. p. 20.

Un sacrificio que se consumó,
nadie lo pudo parar,
fuego de muerte del cielo cayó,
Hiroshima.

Un genocidio en nombre de la paz,
grosera farsa infernal,
desde aquel día ya nada fue igual,
Hiroshima.

¿Quién apretó el botón?
¿Quién oscureció el sol?
¿Quién echó la maldición?
¿Quién inventó ese horror?

Hongo asesino,
flor de maldad,
deja tranquila
la humanidad.

Geisha, flor de loto, samurai,
víctima de una traición,
¿podréis algún día olvidar
toda aquella absurda destrucción?

(“Hiroshima”. Barón Rojo)

Por otra parte, el exotismo de un lugar depende del punto de vista del narrador, de forma que no siempre implica una visión idílica del escenario. Exótico puede ser un paisaje, una ciudad, un barrio, etc.:

Calles de piel, sólo impera un color,
coches de lujo, fulanas a pie.
Madrigueras, pozo de perversión,
esta noche hay caza mayor.

Harlem, una ciudad sin ley.
Harlem, yeah, yeah, yeah, yeah.
Harlem, adoran a su rey.
Harlem.

(“Harlem”. Rosa Negra)

De hecho, uno de los lugares exóticos preferidos por los autores románticos será, concretamente, España, debido a la influencia árabe (sobre todo en Andalucía). Aferrándose a este ideal particular del exotismo, un grupo como Medina Azahara sería el ejemplo perfecto de lo que se viene comentando, gracias a sus letras de marcado sabor andaluz:

Andalucía,
dormida en la oscuridad,
suenan las palmas,
la gente empieza a soñar.

Andalucía,
los días que nunca se van,
deja en el tiempo
la llaga de tu libertad.

Andalucía,
en el viento se oye cantar,
brillan los sueños
de gente que intenta volar.

Andalucía,
unida por la realidad,
deja que vuele
mi mente a donde tú vas.

(“Andalucía”. Medina Azahara)

Ñu, con su particular forma de narrar historias, también tendrá referencias a ello, y aunque no cita en ningún momento elementos geográficos que permitan situar la acción, sí incluye ciertos detalles que lo desvelan, o que lo relacionan con determinadas culturas que pueden considerarse exóticas, ampliando el campo espacial:

Silba como una serpiente,
salta como danza una mujer,
escupe como mi serpiente,
eres la mejor bailarina de mi harén.

(“La bailarina”. Ñu)

Sin embargo, desde España no se puede ver a Andalucía precisamente como una localización exótica. Más bien al contrario, este tipo de letras resultarán aquí de carácter nacionalista, como exaltación de una serie de características propias de una zona o región. No así del país entero, cuya celebración y defensa serán expresamente evitadas, o directamente ignoradas, después de salir de la Dictadura y de estar dando los primeros pasos como nación democrática.

La evasión temporal buscará situar la acción en otras épocas históricas, extrapolando las circunstancias actuales a fechas en las que su tratamiento y resolución requieren de otras formas o métodos de abordaje. Especialmente cobra una mayor relevancia el período de la Edad Media que, en el heavy metal, se convierte en un momento tan recurrente como en el caso de las obras románticas, permitiendo establecer un nuevo vínculo entre ambas corrientes.

No obstante, hay que apuntar de nuevo que en España tampoco será tan habitual como en el resto de Europa, debido a las circunstancias sociopolíticas del país, y a la idiosincrasia que el género adquiere por ello. Su carácter urbano y de barrio propiciarán la ausencia casi total de una traslación en el tiempo, en aras de dotarle de un mayor realismo y actualidad.

El ejemplo más claro de evasión temporal en el heavy metal español es el del grupo Ñu. Las letras de José Carlos Molina reflejan, en muchos casos, una querencia por la época medieval, no tanto por las referencias históricas utilizadas como por el tipo de expresiones, así como por los protagonistas y personajes que se incluyen en las mismas (damas, juglares, brujas, caballeros, guerreros e incluso dragones). Además, en ocasiones, hace alusión a historias antiguas, leyendas y cuentos infantiles como base para la narración, de modo que recupera a la vez diversas fuentes literarias:

El flautista llegó por el horizonte,
dibujando su figura en el sol del Poniente.
Sólo os pedirá un poco de amistad
y a cambio limpiará de ratas tu ciudad.

Cruzaremos los ríos, lagos y montañas,
y hallaremos un valle sin humos y sin ratas.
Él es el flautista de los cuentos de tu infancia,
matador de dragones gigantes y conquistador de damas.

(“El flautista”. Ñu)

Pero la evasión en el tiempo no se realiza únicamente hacia el pasado, encontrándose también casos de evasión hacia el futuro, e incluso hacia ambos al mismo tiempo:

Tu vuelo hacia el futuro es infernal,
montada en tu carroza medieval.
Los brujos del espacio te esperarán
sentados en planetas de cristal.

Larga galopada siempre sin final.
No hay oro en el espacio, te da igual.
En la carroza negra viaja tu dama,
con sus largos cabellos ella te arrastra.
Diosa del cosmos cuándo pararás.
Quiero contemplar tu cuerpo de metal.

(“La dama de la carroza –Nessa-“.
Ñu)

Preparados porque vamos a entrar
en un planeta nuevo.
Parece desierto.
Hay miradas en el aire.

Las estrellas han desaparecido,
mis sentidos se confunden,
me siento extraño
en el fondo del infierno.

[...]

No, no es posible
que estemos en la Tierra.
Cien años han pasado
y he vuelto a la Tierra.

(“Apocalipsis”. Rosa Negra)

La tercera de las formas de evasión será la que se realiza a través de la fantasía, y lo que propone es una huida radical de la realidad, e incluso del mundo. Para ello, utiliza dos vías diferentes, como son la evasión a través del misterio, y a través del sueño, convirtiéndose en la variante más espectacular de las tres, gracias al empleo de elementos que trascienden lo tangible y conocido.

La primera de estas vías propone lo desconocido como una alternativa a la realidad. Una realidad que, como se viene apuntando, resulta frustrante e impide el desarrollo personal hacia un estado de libertad y bienestar individual. Lo misterioso proporcionará el acicate perfecto para las emociones y los sentimientos, y por tanto, un motivo interesante para afrontar y combatir la cotidianeidad.

Es ahora cuando entran en juego una serie de factores que, por su naturaleza, buscan enfatizar este interés por lo misterioso, encontrando incluso su reflejo en la estética: el gusto por lo oscuro, los paisajes nocturnos, los escenarios lúgubres y sepulcrales, las ruinas medievales, las calles estrechas y sinuosas, las criaturas no humanas y amenazadoras, el esoterismo, las sociedades secretas, la figura de la muerte, etc. En definitiva, todo aquello que resulta contrario al canon de belleza propugnado por el Clasicismo, arraigado históricamente entre la mayoría social hasta hoy.

En su análisis de la estética del Romanticismo, el profesor Paolo D’Angelo, a través del estudio de la obra de Friedrich Schlegel, establece la diferencia entre ambas corrientes refiriéndose a este hecho de la siguiente manera:

El principio del arte antiguo era la “belleza”, mientras que lo bello, la quieta contemplación, está muy lejos de suponer el ideal de las obras modernas, que frecuentemente son representaciones de lo feo; representaciones del exceso, no del equilibrio y del disenso antes que de la armonía. El arte antiguo busca la forma ideal, el moderno lo característico e individual. En su continua tensión por implicar y estimular al espectador, sustituye lo bello por lo “interesante” y, en esta vía, no se detiene ni siquiera ante los recursos a lo escandaloso o a lo impresionante, absolutamente excluidos por la belleza griega.⁷¹⁴

Leyendo estas líneas no cabe duda de que, extrapolándolas al heavy metal, se halla otra de las características que más fuertemente ha desarrollado y más claramente le ha servido como rasgo diferenciador: la estética, muy definida durante los años ochenta, y que ha sido la causante en gran medida de la mayoría de los tópicos y clichés que se han aplicado de manera continua al género, aun a costa de ignorar intencionadamente el valor intrínseco de todo un movimiento sociocultural. Es decir, una estética que ha condicionado la percepción exterior de su verdadero contenido.

La solución a este malentendido pasaría simplemente por reconsiderar la escala de valores artísticos, tal y como apunta el propio D’Angelo cuando dice que “si bien todos los términos que caracterizan el arte moderno tienen un carácter negativo (disarmonía, anarquía, mezcolanza, imperfección), bastará con dejar de considerarlos como desvalores, determinándolos, por el contrario, como pertenecientes a ‘un orden de valores diferente’ del clásico”⁷¹⁵. Sin embargo, en un país como España, en el que el bagaje y la inquietud culturales se vieron seriamente mermados con la Dictadura, no se han conseguido aún demasiados avances en esta materia. De hecho, los gobiernos demócratas de la última década del siglo XX y la primera del XXI han deteriorado aún más esa inquietud, y el heavy metal sigue formando parte del bestiario de una sociedad conservadora, y de un sistema totalmente dominado por el *mainstream* a instancias de la incapacidad y el estatismo mostrados en el fomento e inversión en política cultural.

Desde un punto de vista literario, estos factores estéticos se plasman en letras con un alto contenido fantástico y sobrenatural, enmarcadas en escenarios oscuros y lúgubres. La noche adquirirá un gran protagonismo, y tendrá representación también en el contenido de muchas canciones. Una noche que, además del componente de misterio que aporta y favorece, es el hábitat natural del heavy metal, teniendo en cuenta que el horario nocturno es el preferido para los momentos de ocio y el desarrollo de los conciertos. No en vano, de nuevo el carácter urbano del heavy metal español conlleva una disminución de escenarios fantásticos con respecto al de otros países, en beneficio de escenarios reales, sitios principalmente en las calles de la ciudad.

De esta manera, se descubren letras que tratan de la propia noche, en las que ésta será la protagonista directa, adquiriendo vida propia:

⁷¹⁴ D’Angelo, Paolo. *La estética del Romanticismo*. Bolonia: Ed. It. Società editrice il Mulino. Col. La balsa de la Medusa. Serie Léxico de estética, 1997. (Ed. Esp. Visor. Madrid, 1999). p. 56.

⁷¹⁵ *Ibid.* p. 57.

Negra noche,
olor a sexo y alcohol.
Negra noche,
a violencia y frustración.

Trata de ayudarme a sentir
tus negros encantos.
Déjame entrar junto a ti
en tu mundo de sombra.

Negra noche.
Tú, negra noche,
a través de la ciudad,
descubriendo el mundo irreal.
Negra noche,
negra noche.

[...]

Esperar
que tus sombras me rodeen,
y vagar
por tus bosques de hormigón.

Date prisa en aparecer
pronto, negra noche.
Rompe con tu hechizo la luz
que nos aprisiona.

Tú, negra noche.

("Perdido en la ciudad". Obús)

Letras en las que la noche toma el significado total de *evasión*, convirtiéndose en el marco que sirve de refugio tras la actividad cotidiana y la rutina diaria:

Cae la tarde, se oculta el sol,
pronto estaré libre otra vez.
Iré a casa, me cambiaré,
de nuevo yo me sentiré.

Ya se acabó el curro de hoy.
Hasta mañana mi dueño soy.
Busco cien duros y una mujer
que se lo haga y me lo sepa hacer.

Lo pienso pasar bien.

Diversión,
evasión,
diversión,
evasión.

La noche empieza a despertar.
No tengo prisa por regresar, no.

("Evasión". Obús)

O letras en las que se muestra como el hábitat natural del rockero, y del rock (y el heavy metal, por extensión) como estilo de vida, bien por el refugio que ofrece, o bien, en combinación con lo anterior, como escenario de *evasión* de la realidad cotidiana:

Te sientes distinto,
hoy puede ocurrir,
la noche te llama.

Hiciste del cuero
tu segunda piel,
como una coraza.

Deja tu cuerpo volar esta noche.
Rompe las cuerdas que te atan aquí.

Fuera en la calle
hay algo muy fuerte que tira de ti.
Huye de aquí.
Fuera en la calle,
no te echas atrás esta noche.
Huye de aquí.

Mírate ahora,
no sientes dolor,
estás preparado.

Neón en los ojos,
luces de ciudad,
corazones rotos.

No necesitas ayuda esta noche.
Tú eres al alma del rock.

(“Fuera en la calle”. Santa)

En la oscuridad del día
veo a la gente luchar.
Sólo se ve porquería,
de noche se vive más.

Paso de aguantar
rollos en la tele.
Me voy a marchar,
quiero mojarme de rock.

Noches de rock y de alcohol.
Paso de broncas de amor.
Noches de rock y de alcohol.
Marcha en la gente,
fuego en mi interior,
noches de rock y de alcohol.

Veo que de vez en cuando
necesito trasnochar.
Por los club voy vacilando
y es lo que me gusta más.

(“Noches de Rock y de alcohol”. Evo)

Es evidente que se crea un culto a la noche como elemento misterioso, aunque familiar al mismo tiempo. Prácticamente se convierte en un telón habitual para las letras de carácter narrativo, y en ella tendrán lugar muchas de las historias referentes al rock y al heavy metal, a los rockeros, o que tengan un trasfondo de retrato social.

Pero serán las letras que añadan elementos sobrenaturales las que resulten más espectaculares y más ilustrativas de esta evasión fantástica a través del misterio. Sin embargo, lo más característico del heavy metal español, en este sentido, frente a la corriente anglosajona, será la conservación de esa identidad propia que le confiere la situación real de los escenarios, dentro del entorno concreto de la ciudad. Es decir, que introduce el factor irreal dentro de un ámbito real, de forma que se crea un ambiente cercano, con una coherencia en cierto modo creíble. Esto no es nuevo, y disciplinas como el cine ya trataron esta manera de enfocar la narración; por ejemplo, en clásicos como *King Kong* (1933) o *Godzilla* (1954), en las que criaturas sobrenaturales irrumpían en la ciudad sembrando el caos.

Así pues, serán relativamente habituales las letras que combinen ambos campos, con referencias a seres fantásticos, bestias, monstruos, etc. que acechan en las sombras de la noche, bien con un sentido meramente narrativo, siguiendo la corriente literaria romántica, o bien con un sentido metafórico, como reflejo de una realidad que de otra forma resultaría bastante menos atractiva e interesante:

La medianoche
te ha transformado en una bestia brutal,
en asesino,
en criatura infernal.

A quemarropa
vomitas plomo y veneno.
Uñas de acero salvaje,
cuchillos para aniquilar.

Matas para saciar tu sed de violencia,
matas para saciar tu esquizofrenia.

Charcos de sangre,
sobredosis de tensión,
duro como un diamante
hecho de furia y terror.

Un ángel negro,
es un engendro de fuego.

Matas para saciar tu sed de venganza,
matas para saciar tu hambre de sexo.

Salvaje como puro metal,
salvaje chico de la ciudad,
salvaje como puro metal,
salvaje hijo de Satanás.

Salvaje criatura infernal,
salvaje como puro metal,
salvaje extraño en la oscuridad,
salvaje bestia brutal.

(“Salvaje como puro metal”. Panzer)

Una sombra en la noche verás
empuñando un arma mortal.
Escóndete, no debes tardar,
su ira quiere descargar.

No salgas, no mires,
su hora pronto sonará.
No salgas, no mires,
comenzará a actuar.

El exterminador.

Su cuerpo oculta al pasar
bajo un negro disfraz.
Con su mirada infernal
acecha en la oscuridad.

(“El exterminador”. Tigres)

Extrañas criaturas
de la noche son,
vagan por las calles
o en cualquier rincón.

Sucios, malolientes están,
la muerte se huele a sus pies,
la ley del más duro sobrevivirá.

Extrañas criaturas
poseídas son
por demonios que no entienden
de razón.

Sanguijuelas pegadas son
a los cuerpos sin protección.
La lucha es más dura ¿quién resistirá?

Violarán
a lo largo de la noche
cualquier ley
que se ponga en su camino.
Destruirán
para poder subsistir.

(“Extrañas criaturas”. Sobredosis)

Miles de sombras en la oscuridad
dominan la noche,
esperando caer sobre ti.

Coge a tu chica,
no esperes para escapar
del horror.

Corriendo salvajemente.
Corriendo para escapar.

Desde tu ventana puedes controlar
miles de espectros.
Quieren poseer tu cerebro.

No te detengas.
Corre y conseguirás
romper su cuerpo.

(“Corriendo”. Sobredosis)

Otra forma que el heavy metal tiene de enfocar este tipo de evasión a través del misterio es mediante la recuperación de clásicos de la literatura, especialmente de la perteneciente al período romántico. De este modo el género muestra claramente su influencia más nítida, encauzando su mensaje a través de unos modelos que, si bien en su momento fueron iconos de los valores decimonónicos, vuelven a cobrar vigencia y plena actualidad como arquetipos de los valores del heavy metal. Este rescate cultural tendrá además un mayor valor para lo que se intenta explicar, pues se trata de un empleo de la evasión desde un punto de vista múltiple: espacial, temporal y fantástica. En este sentido, de nuevo España se sitúa al lado de la corriente anglosajona, pudiendo encontrar letras en las que aparecen como protagonistas personajes tan universales como Drácula o el Dr. Jeckyll y Mr. Hyde:

Fuerzas extrañas sacuden mi interior,
hasta llegar a enloquecer.
Soy prisionero de mi instinto animal,
producto de una maldición.

El morder es mi ley,
nadie me detendrá,
cuando la sombra reina
soy el brazo del mal.

Puertas y ventanas son cerradas por temor
a mi presencia fantasmal.
Sabén que busco a las doncellas del lugar,
por su sangre y por todo lo demás.

[...]

Una victima más a mi gran colección.

Busco refugio, si me siento acorralado,
en mi sepulcro acogedor.
Pero algún día, si me encuentran descansando,
atravesarán mi corazón.

[...]

La noche negra es mi dios,
mi morada es la oscuridad,
no lo puedo negar,
me cae bien Satanás.

(“Drácula”. Goliath)

Trece muertos
sin piedad
caen sobre mí.

No pretendo
justificar
obrar así.

Me arrastra.
Me miente.
Me atrapa.
No aguanto a mi otro yo.

Mr. Hyde
no soy yo.
Mr. Hyde
no soy yo.

Pasa el tiempo
y sigo igual,
sin gobierno.

Titulares
hablan de él.
¿Qué voy hacer?

(“Mr. Hyde”. Banzai)

La otra vía de evasión fantástica es la onírica: a través de los sueños se produce una evasión hacia una realidad paralela en la que se dan lugar lo misterioso, lo surrealista y lo imposible, tanto en lo referente a personajes, como a escenarios y situaciones. No obstante, también tienen sitio los elementos pertenecientes al mundo cotidiano, combinándose con aquéllos para crear tramas alternativas, o incluso acaparando el protagonismo. Está muy relacionada con la vía del misterio, confundiéndose con ella en ocasiones, especialmente cuando entra en juego el aspecto sobrenatural.

De hecho, tanto una como otra comparten un amplio espectro del subconsciente, en el que confluyen el apego por lo misterioso, por lo oscuro, por lo indefinido, por la

belleza entendida como algo interesante más que proporcionado, por la naturaleza violenta, por las pasiones exaltadas, enmarcándolas en situaciones que difícilmente podrían darse en la vida real, como medio para llegar a lo sentimentalmente sublime. No en vano, es un concepto muy relacionado con el propio heavy metal: “Lo sublime, subversión de la ley bajo el efecto de la pulsión y de la angustia, es, en este sentido, siempre transgresivo. Es resistencia a las normas y a la infinitud. Comporta la contradicción, la fractura, la ruptura y, por tanto, la innovación”⁷¹⁶. Además, se produce de nuevo un acercamiento al pensamiento del poeta romántico, que “creía que el sueño, el éxtasis y todos los estados donde nuestros límites habituales se superan, le acercaban a su principio esencial, su propia vida”.⁷¹⁷

Paradójicamente, será en esta faceta donde se plasmará mejor que en ningún sitio el concepto romántico de la muerte: una muerte como *solución* a la vida, como contraposición violenta a ésta, vista como algo dinámico frente al estatismo que suponen la rutina y la frustración. En definitiva, como una salida.

Aplicado al heavy metal, el concepto onírico de la evasión se revela en letras en las que abundan las visiones apocalípticas, la figura de la muerte, la destrucción, el caos y la naturaleza violenta de los acontecimientos que, por decirlo de alguna manera, refleja el concepto de belleza romántica en todo su apogeo:

Es demasiado pronto,
mi cabeza va a estallar,
pasé toda la noche
con un sueño nuclear.
Con un rojo botón
un hombre solo el mundo voló.

Como en una máquina
electrónica de un bar,
matando marcianitos,
así se divertirá.
Apretando un botón
los tantos suben al marcador.

¿Es sólo un sueño o es realidad?
¿Tan fácil nos podrán destrozar?
Apretando un botón,
sólo un rojo botón,
el mundo entero tiembla a sus pies.

[...]

Sólo dos segundos
desde la última explosión
mi cuerpo se deforma,
el uranio me alcanzó.
¿El mundo reventó
o es una pesadilla nuclear?

[...]

Qué hermoso es poder despertar
y ver que nada fue realidad.
Nadie apretó el botón,
tuve suerte esta vez,
y fue una pesadilla nuclear.

(“Pesadilla nuclear”. Obús)

⁷¹⁶ Paz, Alfredo de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos / Alianza. Colección Neometrópolis. 2ª edición, 2003. p. 196.

⁷¹⁷ Ídem.

El viento con fuerza
gemía y lloraba.
Arrastraba su figura.
Llamó a mi puerta,
vestida de negro,
en una noche sin luna.

Era la Muerte;
ella me visitó,
y sin palabras
me condenó.

Te visitará la Muerte.

Comió en mi mesa,
durmió en mi cama,
se adueñó de mi alma.
Fría como el hielo
mis labios besó.
Su astucia me engañó.

[...]

Mi cuerpo temblaba,
mi frente sudaba
como si me torturaran.
Un grito en la noche,
la luz se encendió,
la pesadilla terminó.

Todo fue un sueño
de ciencia ficción.
Y por si acaso
vivo como Dios.

(“Te visitará la Muerte”. Obús)

Sin embargo, estos sueños y visiones no son meras narraciones lúdicas, sino que implican una reflexión que se antoja necesaria para llegar a comprender el mensaje en toda su plenitud. Así, siempre tendrán una conexión con el mundo real y las situaciones que allí se suceden, sirviendo de aviso para la vida diaria. Será esta relación entre el mundo de los sueños y el mundo real la que le aporte su significado.

En este sentido, heavy metal y Romanticismo comparten la existencia de un mundo paralelo al que únicamente se puede acceder de forma onírica, a través de este tipo de evasión. La diferencia estriba en el tratamiento que se da a la realidad, mucho más presente en aquél que en éste, en el que “se escondía de tal modo que no se sabía si el poeta se buscaba en sus personajes o si, a través de sus aventuras, era el tesoro de su alma lo que nos ofrecía”⁷¹⁸. En cualquier caso, tanto en uno como en otro, se da un desdoble existencial en el que prevalece “el sentimiento de pertenecer a dos mundos: el ‘exterior’, el visible; y el ‘interior’, el del alma y el sueño”.⁷¹⁹

Retomando la idea de la evasión fantástica, ya sea por la vía del misterio o por la del sueño, no se puede concluir su mención sin volver a hacer hincapié en la repercusión que tiene para el heavy metal, especialmente cuando se adentra en lo oscuro y sobrenatural. Cuando esto ocurre, el género se sitúa irremediabilmente emparentado con el Romanticismo negro, o lo que es lo mismo, el Romanticismo llevado al extremo, bien definido por el historiador Alfredo de Paz en su análisis de este período:

podría resumirse en tres palabras: carne, muerte y diablo. Para muchos románticos la crítica del racionalismo significó también privilegiar lo que no tiene medida, lo irreductible y perteneciente a una dimensión oscura, profunda, abismal: se trataba de considerar el vacío, las tinieblas, la soledad, la muerte y el silencio como lo primordial. De este modo se confunde a menudo el placer con el dolor, y el horror

⁷¹⁸ Paz, Alfredo de. *Op. Cit.* p. 196.

⁷¹⁹ *Ibíd.* p. 195.

con la belleza [...] Novalis, en sus “Fragmentos psicológicos”, se pregunta si no es extraño el hecho de que el auténtico origen de la crueldad sea la voluntad, y por qué no se han estudiado nunca las relaciones entre voluntad, crueldad y religión [...] En la “Oda a la melancolía” de Keats aparece la idea de que la “belleza debe morir” [...] En cuanto a Victor Hugo, escribió en un soneto en 1801: “la muerte y la belleza son dos cosas profundas [...]. Dos hermanas igualmente terribles y fecundas”. Por eso Satanás puede ser considerado el dios del romanticismo negro.⁷²⁰

Considerando el párrafo anterior, se descubren rápidamente las analogías entre uno y otro, situando al heavy metal como uno de los mejores ejemplos de neorromanticismo cultural popular. No solamente defiende a rajatabla la *trilogía* planteada por De Paz para definir el Romanticismo negro, sino que también se cuestiona los mismos planteamientos que los autores decimonónicos en materia de conceptos estéticos como la belleza, culturales como la religión, o filosóficos como la voluntad y la muerte.

Resulta curioso, sin embargo, que en España el heavy metal no se posicione tanto en este sentido como la vertiente anglosajona, debido a su carácter más realista e incluso costumbrista si se prefiere. Y es curioso porque, paradójicamente, así como los ingleses contaban con la influencia de la novela gótica, uno de los mejores precursores del Romanticismo negro es español, y ha influido a multitud de artistas contemporáneos y posteriores: Goya, cuya obra, desde *Desastres de la guerra* (1810-1815) hasta sus *pinturas negras* (1819-1823), es considerada como una de las más representativas de esta corriente artística.

Analizándola, se puede comprobar que lo que plantea el heavy metal no es nuevo; ni siquiera es más tétrico, oscuro, macabro, morboso, violento, *horroroso* o satánico que lo que Goya pintara hace casi dos siglos, motivo por el cual cabe nuevamente reconsiderar la reputación que el género sigue teniendo a día de hoy desde un punto de vista sociocultural. De hecho, hasta la explosión del *metal* extremo en la década de los noventa, no se encontrarán en el heavy metal escenas tan violentas como las que el pintor muestra en cuadros como *Bandido fusilando a sus prisioneros* o *Bandido apuñalando a una mujer* (Ca. 1808-1812), donde “la representación de la violencia sexual alcanza en Goya un nuevo estadio. Violencia fría y organizada que nace de la indigencia donde las víctimas son los objetos, los cuerpos sacrificados, instrumentalizados, anulados. El artista pinta no sólo escenas de sádica agresión sino también el placer que extrae de ellas”⁷²¹. Por supuesto, tampoco se hallarán escenas más satánicas que *El aquelarre* (1819-1823), que muestra al diablo en forma de macho cabrío presidiendo una reunión de brujas.

No será, sin embargo, el retrato de lo sobrenatural, lo violento o lo tenebroso lo único que el heavy metal ha recogido del legado de Goya: también asimiló la veracidad que éste supo imprimir a los elementos fantásticos de sus obras, a través de los cuales conseguía recrear escenas que, pese a ellos, resultaban perfectamente creíbles. Baudelaire ya se hizo eco de esto, aseverando que “el gran mérito de Goya está en haber creado lo monstruoso verosímil. Sus monstruos están llenos de vida, de armonía [...] Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esos guiños diabólicos están llenos de ‘humanidad’”⁷²².

⁷²⁰ Paz, Alfredo de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos / Alianza. Colección Neometrópolis. 2ª edición, 2003. p. 197.

⁷²¹ *Ibid.* p. 199.

⁷²² Baudelaire, Charles. *Scritti sull'arte*. 1845-1864. Turín: Ed. It. Torino, 1981. p. 179.

El costumbrismo y la cotidianeidad del heavy metal español de principios de los años ochenta hacen que su narración se sitúe en este mismo plano, en el que lo sobrenatural adquiere una normalidad tal que no desvirtúa la concepción de realismo de la acción.

No obstante, es conveniente recordar que en este capítulo se está tratando lo que concierne a las principales influencias del heavy metal español durante sus etapas de formación, cristalización y crecimiento, y no de equiparar el valor histórico y cultural del género con el de ellas (algo que, por otra parte, no tendría razón de ser). Hubiera sido inevitable entonces citar la ingenuidad con la que el heavy metal reinterpretó en sus letras la psicología oscura, sórdida y atormentada de los artistas románticos, así como señalar su desarrollo en ámbitos y contextos completamente distintos.

En virtud de todo lo anterior, y haciendo buena la afirmación de Diego Martínez Torrón, cuando alude a que “la diferencia fundamental entre nuestro romanticismo y el del resto de Europa reside en que los románticos españoles ‘no sueñan’”⁷²³, se encuentra aquí una nueva peculiaridad del género en España: así como en general el heavy metal adapta las pautas marcadas por el Sturm und Drang, el español, además, rescata las particularidades del Romanticismo nacional, de carácter mucho más realista, social e ideológico, y del que se han ido desgranando características a medida que se ha avanzado en ejemplos. Un Romanticismo comprometido, en el que destacan los héroes especialmente rebeldes desde un punto de vista sociopolítico; héroes populares, demócratas, radicalmente independientes y casi marginales, que se levantan contra la injusticia social y defienden la liberación del individuo, continuando en cierto modo la tradición tan propia de la novela picaresca. Un Romanticismo que rechaza los mitos entendidos según la cultura clásica por resultar alejados de la realidad, encontrando los suyos propios en la historia nacional y en los arquetipos sociales. Todos ellos personajes muy bien retratados por autores como Espronceda o Larra, y que encontrarán su reflejo en el tratamiento que las letras de heavy metal dan a figuras como la del delincuente, la prostituta o, mejor que ningún otro, el rockero de barrio. Este alejamiento del mito clásico le llevará a ser, al mismo tiempo, menos panteísta que en el resto de Europa, resultando más directo en sus planteamientos.

Por otra parte, hay que destacar también que, dentro del Romanticismo español, hubo una menor influencia religiosa en comparación con otras vertientes, lo cual permitió cierta divergencia en el momento de plantearse determinados temas derivados de una primera etapa prerromántica, en la que todas las corrientes coincidieron estética e ideológicamente. Así,

el “prerromanticismo” de Cadalso busca lo lúgubre, lo horrísono y nocturnal [...] sepulcral y mortuario como parte de un decorado teatral, con cierta thanatofilia. El romántico transfigura ese interés por la muerte y le confiere un sentido metafísico, lo relaciona con la ultimidad, con la situación límite, con la tragedia del destino humano [...].⁷²⁴

⁷²³ Martínez Torrón, Diego (ed.). *José de Espronceda, Obras completas*. Madrid: Cátedra. Col. Bibliotheca Áurea, 2006. p. 17.

⁷²⁴ *Ibíd.* p. 16.

Es decir, que sugiere una interpretación más humanista de esa preferencia por los temas que rodean a la muerte y a lo misterioso. El heavy metal recoge ambos enfoques en su replanteamiento de idénticas cuestiones: estéticamente busca la recreación de ese escenario como fondo para su mensaje, al mismo tiempo que lo desacraliza para situarlo en el plano de las pasiones humanas. Ejemplo de ello es el poco interés que el género muestra en España por los asuntos religiosos, reflejado en la escasez de referencias a las figuras de Dios, el diablo, la Iglesia, el Paraíso o el Infierno, así como a cualquier tipo de simbología, ya sea cristiana o de cualquier otra creencia.

Sin embargo, aunque se citen el Sturm und Drang y el Romanticismo español como las principales corrientes románticas que han influenciado al heavy metal (la primera de forma general, y la segunda como tamizador de su vertiente nacional), no deben obviarse las demás. Es evidente que cada una presenta sus particularidades, pero no lo es menos que todas cumplen con las características mencionadas. Además, en lo que respecta al estilo, posiblemente no haya mayor influencia sobre el género que la de un autor como Baudelaire, francés, así como la de coetáneos como Rimbaud. Su estilo crudo, directo, sin evitar expresiones o palabras que pudieran resultar socialmente incómodas e inadecuadas, así como los temas que tratan en sus obras, a menudo escandalosos y provocadores, hacen de ellos unos referentes obligatorios para analizar la lírica del heavy metal. De hecho, se vuelve a dar la circunstancia de que no se encuentran, hasta la llegada del *metal* extremo, letras con un contenido siquiera equiparable en cuanto a asuntos como el sexo, el anticlericalismo o la muerte, tratada con una morbosidad cercana al *gore*.

Recuerda, alma, el objeto que esta dulce mañana
de verano hemos contemplado:
al torcer de un sendero una carroña infame
en un cauce lleno de guijas,

Con las piernas al aire, cual lúbrica mujer,
ardiente y sudando venenos,
abría descuidada y cínica su vientre
lleno todo de emanaciones.

[...]

Los insectos zumbaban sobre este vientre pútrido,
del que salían negras tropas
de larvas, que a lo largo de estos vivos jirones
-espeso líquido- fluían.

[...]

-¡Y serás sin embargo igual que esta inmundicia,
igual que esta horrible infección,
tú, mi pasión y mi ángel, la estrella de mis ojos,
y el sol de mi naturaleza!

¡Sí! Así serás, oh reina de las gracias, después
de los últimos sacramentos,
cuando a enmohecerte vayas bajo hierbas y flores
en medio de las osamentas.

¡Entonces, oh mi hermosa, dirás a los gusanos
que a besos te devorarán,
que he guardado la esencia y la forma divina
de mis amores descompuestos!

(“Una carroña”. Baudelaire)⁷²⁵

Yo era muy joven; ¡Cristo me envenenó
el aliento y me colmó de repugnancias!
Me besabas el pelo, profundo como la lana,
y yo me dejaba hacer... ¡Oh, vamos, cuánto os agrada,

hombres! Nunca reparáis en que la más amorosa
es, bajo su conciencia plena de terrores innobles,
la más prostituida y la más atormentada,
y que nuestras inclinaciones por vosotros son un error.

Porque hace mucho ya de mi Primera Comunión.
Nunca he podido conocer tus besos,
y mi corazón y mi carne, abrazada por tu carne,
hierven aún con el beso pútrido de Jesús.

[...]

(“Las Primeras Comuniones”. Rimbaud)⁷²⁶

Por ello mismo hay que citar como una tercera influencia romántica, sobre el heavy metal, al Romanticismo francés. Tal es así, que sería lícito afirmar que una obra como *Las Flores del Mal* (Baudelaire, 1857) se convierte en una de sus lecturas de cabecera⁷²⁷, seguramente porque, al igual que él, “cuestiona constantemente lo más doloroso y lo menos presentable de la condición humana. Precariedad del hombre frente a su destino, debilidad frente a todas las pulsiones que le habitan, tendencia a elegir siempre la peor vía (el vino, las drogas, por ejemplo), todo esto se contempla y se enseña despiadadamente”.⁷²⁸

A este respecto, el Romanticismo francés se sitúa entre la tradición romántica alemana y la española, menos panteísta y más social, sirviendo de enlace entre ambas. Figuras como Victor Hugo destacan precisamente por el retrato de los bajos fondos de una sociedad muy marcada por los acontecimientos, sin escatimar en descripciones minuciosas de los ambientes urbanos más lúgubres y sórdidos que le sirven de escenario, plasmándolo en obras como *Los miserables* (1862, una de las obras clave para entender la literatura romántica) o *Nuestra señora de París* (1831).

⁷²⁵ Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra. Col. Mil letras, 2008. p. 163.

⁷²⁶ Rimbaud, Arthur. *Obra poética completa*. Barcelona: DVD ediciones, 2007. p. 195.

⁷²⁷ El ejemplo más claro de ello en el heavy metal español figura en una de las canciones de Barón Rojo, titulada del mismo modo que la obra de Baudelaire. Aunque sea de temática bélica, no contemplada en el libro, implícitamente se ajusta al contenido de éste, tal y como se describe en el párrafo siguiente. No obstante, ya sólo el título resulta significativo.

⁷²⁸ Verjat, Alain; introducción de Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra. Col. Mil letras, 2008. p. 36.

El filólogo Alain Verjat, aludiendo al Romanticismo francés, lo describe de la siguiente manera:

El mundo abismal es frecuente en los románticos franceses, cuyo imaginario, de Nodier a Gaudier, y Hugo más que nadie, se alimenta del modelo del universo carceral [sic.] de Piranesi, con sus escalas interminables, sus inquietantes rincones oscuros, sus colgajos indefinibles, sus perspectivas sin fin, sus instrumentos de coacción y tortura; es un mundo de dolor en el que el hombre sabe que, de todas maneras ha de morir, en el que la muerte, siempre presente, siempre ronda el texto con sus ropajes de pecado, y sin que se pierda de vista, en un lugar inasequible, la luz de la vida. [...] Cuando lo trascendente se presenta como algo tan remoto que nunca se va a alcanzar, predominan las imágenes opresivas que materializan la idea de la prisión, todo lo que encierra, puertas, tumbas, cielo plomizo que pesa sobre la cabeza y la conciencia y lleva lentamente hacia la imbecilidad.⁷²⁹

Además, se referirá también a la condición de los artistas románticos en relación con su concepción de los acontecimientos y de los principios morales, casi siempre salpicados de connotaciones religiosas⁷³⁰:

La conciencia del Mal es la condición sin la cual el ser no se puede convertir en artista; pero esta conciencia no es fruto de una claridad que, de pronto, invadiría el escenario, sino por el contrario una oscura bajada a las tinieblas del alma, donde uno se vuelve santo o sufre el vértigo de la nada.⁷³¹

Hasta aquí se han ido desgranando las características generales del Romanticismo, analizando su reflejo en las letras del heavy metal. Así mismo, se ha comprobado que su conexión no se queda únicamente en esta analogía, pudiendo observar más rasgos comunes entre ambos del que indican dichas pautas (especialmente al sumergirse en las diversas variantes locales o nacionales). De esta manera, si bien tanto el Sturm und Drang como el Romanticismo francés aparecen como influencias claras del heavy metal entendido de forma global, en el caso del heavy metal nacional se establece una relación directa con el Romanticismo español, de carácter mucho más social que los otros dos, a la vez que menos fantástico y panteísta. Así, aunque se observa una ambientación claramente oscura, lúgubre, y con un gusto por los escenarios nocturnos y misteriosos, el heavy metal español prefiere, al mismo tiempo, la cotidianeidad de las situaciones eminentemente urbanas y costumbristas, el retrato de personajes reales, y el detalle de la sociedad contemporánea, prestando poca atención a los asuntos más filosóficos o metafísicos, y restando importancia a la relación que se establece entre las pasiones y la naturaleza exaltada. En definitiva, se trata de un heavy metal más urbano que el que promulga la rama anglosajona, y con una mayor preocupación por su vertiente social.

No será, sin embargo, el Romanticismo la única influencia que impera sobre el género. Aunque se haya descrito al heavy metal como un movimiento prácticamente

⁷²⁹ Ibíd. pp. 40-41.

⁷³⁰ Debe recordarse que, aunque el Romanticismo español tiene un carácter eminentemente laico, en el resto de Europa la influencia de la Iglesia y de la religión sobre los artistas es bastante grande. No en vano, la nueva mitología romántica se forja sobre el cristianismo y sobre la mitología nórdica.

⁷³¹ Verjat, Alain; introducción de Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra. Col. Mil letras, 2008. p. 59.

neorromántico, existen otra serie de corrientes culturales que, en mayor o menor medida, han incidido sobre él, ayudando a conformar su idiosincrasia. Una de ellas será el *Futurismo*, que se revelará, tras aquél, como la segunda gran corriente de pensamiento cuya huella resulta evidente a la par que significativa. Sin ánimo de extenderse demasiado en la descripción del mismo, pues daría para un libro entero, sí se intentarán dar unas pautas básicas que sirvan para analizar su relación con el heavy metal.

4.1.2 Futurismo

El Futurismo fue un movimiento iniciado en 1909 por el ideólogo y escritor Filippo Tommaso Marinetti, y se caracteriza por la defensa a ultranza que hace de la modernidad y el dinamismo, así como por sus formas provocadoras y su afán de ruptura con la tradición cultural precedente.

Del mismo modo que algunas de las corrientes mencionadas en el capítulo anterior, bien fueran de posguerra, como el *postismo*, o de la primera generación del *underground* en España, como el *rock con raíces* de Smash, el Futurismo comenzó su andadura mediante un manifiesto en el que se plasmaban sus ideales principales. Desde su primera lectura ya se puede observar que se trata de un movimiento de tintes humanistas, fundamentado en su rechazo por el pasado, en el que destacan conceptos como la glorificación de la velocidad, la agresividad, la rebeldía, la violencia o la lucha, en pos de dar un paso hacia la modernidad:

Manifiesto del Futurismo⁷³²

1. Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad.
2. Los elementos capitales de nuestra poesía serán el coraje, la audacia y la rebelión.
3. Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo.
4. Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia.
5. Queremos cantar al hombre que es dueño del volante cuyo eje ideal atraviesa la Tierra lanzada sobre el circuito de su órbita.
6. Es necesario que el poeta se desviva, con ardor, con fuego, con prodigalidad por aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales, su ignición.
7. No hay belleza más que en la lucha. No debe admitirse un jefe de escuela si no tiene un carácter recalcitrantemente violento. La poesía debe ser un asalto agresivo contra las fuerzas anónimas y desconocidas para hacerlas que se inclinen ante el hombre.
8. ¡Estamos sobre el promontorio extremo de los siglos! ¿A qué mirar detrás de nosotros, que es como ahondar en la misteriosa alforja de lo imposible? El Tiempo y

⁷³² *Le Figaro*. 20-II-1909. Año 55. Serie 3. N° 51 (Trad. Gómez de la Serna, Ramón. En *Prometeo*. II, n.º 4 VI. Abril 1909).

el Espacio han muerto. Vivimos ya en el Absoluto, puesto que hemos creado la celeridad omnipresente.

9. Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.

10. Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.

11. Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polífonas de las revoluciones en las capitales modernas: la vibración nocturna de los arsenales y de los almacenes bajo sus violentas lunas eléctricas, las estaciones ahítas, pobladas de serpientes atezadas y humosas, las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas; los puentes parecidos al salto de un gigante sobre la cuchillería diabólica y mortal de los ríos, los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotivas en su gran chiquero, que piafan sobre los raíles, bridadas por largos tubos fatalizados, y el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres.

En este fragmento del manifiesto, que constituye el núcleo en el que se aglutinan sus preceptos, se encuentran un buen número de ideas que también forman parte de los cimientos del heavy metal. Prácticamente en cada uno de los puntos que lo conforman puede verse reflejado algo de éste, siendo susceptible de plasmarse en forma de letra, de título, de nombre e incluso de portada de disco. El objetivo a lo largo de las siguientes líneas será precisamente el de ilustrar brevemente el manifiesto futurista a través de los ojos del género en España.

El canto futurista al peligro, a la fuerza y a la temeridad no es sino una confirmación del cambio en los cánones estéticos en contraposición a los clásicos, tal y como ya avanzaran los autores románticos. La belleza ya no está en la mera contemplación, ni en la proporción, ni en lo estático: su lugar lo han ocupado la experiencia directa, lo desproporcionado y lo dinámico. Dicho de otra manera, la belleza ya no está en lo que no molesta, en lo insulso, en lo socialmente aceptado o en lo políticamente correcto, sino en el sentimiento irrefrenable, en el tabú y en el enfrentamiento a las normas. La fuerza, lo poderoso, se convierte en un valor imprescindible para ello, y su demostración en una virtud.

Para el heavy metal, la defensa de dicha fuerza pasa por la de su propia música, que como ya se ha analizado se fundamenta en la exaltación de la energía y la intensidad. No es casual, por tanto, que existan tantas letras que se refieran específicamente al rock y al heavy metal como figuras centrales de su temática. Una música que, por otra parte, también ha sido tratada desde su origen como potencialmente peligrosa por parte de diversos sectores sociales y políticos, abonando el terreno para que, intencionadamente, se haya fomentado el tópico. Así, en los textos se tenderá a retratar su beligerancia, ilustrándola incluso con asociaciones a objetos de guerra:

Prepárate,
va a estallar el Obús.

[...]

Escóndete,
va a estallar el Obús.

(“Va a estallar el Obús”. Obús)

O su enfrentamiento con el sistema y las normas, reflejado en una querencia por todo aquello que es considerado incorrecto, inmoral o peligroso desde un punto de vista social, político o religioso. De ahí que sea habitual encontrar asuntos tabúes como las drogas, el sexo, el alcohol e incluso la muerte y el satanismo, entendidos más como provocación y símbolos de rebeldía que como ensalzamiento directamente. Es por ello que, aunque se traten, aparecerán generalmente de forma colateral, y no como temáticas centrales.

En la misma línea se sitúan el *coraje*, la *audacia* y la *rebelión* de la *poesía* del heavy metal, elementos fundamentales de su idiosincrasia. Sería imposible entender el género sin ellos, puesto que se postulan como necesarios para poder establecer el discurso de transgresión y enfrentamiento característico del mismo para con la cultura del *mainstream*. En este sentido, de nuevo se otorga un total protagonismo a la propia música, al rock y al heavy metal como sujetos activos, como representación máxima de la rebeldía, y como vehículo para la rebelión:

Cuando quiero decir rebelión
en nombre de mi generación,
simplemente digo Rock and Roll
y mi gente me entiende mejor.

(“Larga vida al Rock and Roll”. Barón Rojo)

La dimensión no verbal puede apoyar también la transmisión del mensaje por medio de elementos visuales y estéticos que enfaticen el contenido del texto. Por ejemplo, no existe mejor muestra para la “glorificación del movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo” en el heavy metal español que la portada del disco *Volumen brutal*, de Barón Rojo, en el que un puño envuelto en una muñequera de pinchos atraviesa de frente, amenazante y violentamente, el papel que sirve de carátula, desprendiendo una velocidad y un dinamismo completamente reales. Así mismo, la connotación que lleva implícita la construcción verbal *Volumen brutal* equivale a ese puñetazo sonoro que se supone plasmado en el contenido del álbum, a ese insomnio que se postula como contrario a la tranquilidad y la contemplación. Esta conjunción de gráfica y texto demuestra que el Futurismo no sólo ejerce como influencia práctica sobre el contenido de las letras, sino también sobre otras dimensiones como la estética, tan importante para el establecimiento de la identidad del heavy metal como movimiento cultural.

Ahora bien, si hay un elemento característico del Futurismo, que lo defina por encima de cualquier otro, ese es la velocidad. Una “belleza nueva” con la que se ha “enriquecido el mundo”, y que es símbolo de libertad, de modernidad y de dinamismo. Los futuristas la considerarán, encarnada en cualquier máquina que implique movimiento rápido e incluso violento, como un coche (“de carreras con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla”) o un tren. Este mismo tema aparecerá repetidas veces en las letras

de heavy metal, con la adaptación que se supone a los tiempos actuales. En este sentido, la moto se erige como la máquina perfecta para la expresión de libertad: es rápida, potente, y añade un componente de riesgo y emoción al dejar expuesto a su conductor. Pero, ante todo, es individual, facilitando la identificación del hombre con la máquina, y estableciendo una relación de carácter mucho más personal entre ambos.

Yo sólo lo hago en mi moto,
y sé que a ti te va a gustar.
Poseo todo lo que quiero,
y lo que no puedo lograr
que se lo lleve el viento,
yo no puedo parar.
Mi máquina de acero
me lleva por la gran ciudad.
Rodando, fuera de control.
Rodando, me siento mejor.

[...]
Con mi máquina a tope
soy el amo de la ciudad.
Semáforos en rojo
mi marcha quieren retrasar.
Rodando, fuera de control.
Rodando, me siento mucho mejor.
(“Sólo lo hago en mi moto”. Obús)

No obstante, además de la moto, el coche seguirá siendo el otro gran protagonista de la velocidad, siempre asociado a ésta, ya sea por temática de carretera o por asuntos ligados a situaciones al margen de la ley y a persecuciones policiales:

Cuatro ojos de gato
brillan en la oscuridad.
Un puente rápido
y en la ciudad
ya ruge el motor.
[...]
Al loro con la lechera,
no nos vayan a parar.
Esconde el fusco,
estate tranquilo,
si se mosquean voy a acelerar.

Coche rápido en la noche
cruza la ciudad,
sus faros iluminan el látigo
del tiempo actual,
dientes apretados,
todo puede suceder,
veinte años maltratados
por la sociedad.
(“Coche rápido en la noche”. Banzai)

La parte que complementa a lo que se acaba de mencionar es la que implica al “hombre que es dueño del volante”. Pese al culto a la máquina, lo cierto es que éste, el conductor, adquiere tanto o más protagonismo al ser el que toma realmente las decisiones, al mismo tiempo que se torna en el verdadero portador de las sensaciones. Todo ello pese a la influencia que aquélla ejerce sobre él, y que se convierte en la causa directa de su adicción a la velocidad:

Máquina veloz,
culpa de mi mal,
adicto a la velocidad.
Fuerzo tu motor,
maldita pasión,
¿dónde me quieres llevar?

Túnel de neón,
eres tú o no,
será mi imaginación.
Nada ya es igual,
no hay bien ni mal,
sólo la velocidad.

No, no aflojaré, no.
Es otra dimensión,
y venzo al reloj,
no tengo temor
porque, porque
no pienso en morir.

Piso el gas, piso el gas,
piso el gas sin temor.

(“Piso el gas”. Evo)

Sin embargo, aún hay un tercer *actor* en todo este asunto: si por un lado está la máquina, y por el otro al hombre, también cobra una gran importancia la figura de la carretera, presente en infinitud de letras de rock y de heavy metal. No obstante, no es de extrañar si se tiene en cuenta que se asocia con la propia vida del rockero, ligado a la carretera de concierto en concierto, o se toma como la proyección de una vía de escape de la vida cotidiana, de la ciudad, de la rutina; como un camino hacia la libertad:

El fruto del progreso nació.
El tiempo de los sueños pasó.
Ciudades hechas de hormigón.
Autopista como distracción.

Cada día hay un puente más,
una nueva autopista.
Fría, inmensa, más ancha y más cruel,
intenta seducirme.

Y yo caigo en su trampa.
Mi máquina también.

Y mis venas se alteran.
Vamos a tope,
kilómetros sin fin.

Me domina la autopista.
Me domina la autopista.

Voy quemando gasolina a cien,
me siento hipnotizado,
la autopista me quiere absorber,
por ella ruedo ciego.

(“Autopista”. Obús)

Refiriéndose a las formas, afirman los futuristas que “es necesario que el poeta se desviva, con ardor, con fuego, con prodigalidad por aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales”. Visto todo lo analizado hasta el momento, queda constancia del estilo que los letristas de heavy metal emplean en la escritura de canciones: lenguaje directo, temáticas claras, gran protagonismo de las pasiones y ensalzamiento de los valores y símbolos del género.

Esta forma tan particular de narrar le ha granjeado el recelo de instituciones, medios de comunicación e incluso de una parte de la sociedad, acostumbrada a asumir como *normal* la música que le llega desde las emisoras propias del *mainstream*, cuyo mensaje resulta totalmente inocuo para los estamentos políticos. El alto contenido de *lucha*, así como de *agresividad* y *violencia* dialéctica que porta el heavy metal, ya sea a través de la crítica, de la advertencia o de la denuncia, lo acerca todavía más al ideario futurista, si bien hay que especificar que las “fuerzas anónimas y desconocidas” a las que éste se refiere están encarnadas por la política y los prejuicios sociales y religiosos a los que se enfrentan el género y sus seguidores desde su misma aparición en el panorama cultural internacional, y español en este caso concreto.

Criminales disfrazados,
seres sin razón ni piedad,
no hay palabras en el mundo
que definan vuestra maldad.

Por dinero asesináis,
por placer aniquiláis,
por poder nos destruís,
suciamente mentís.
Aunque siempre vigiléis
y mis datos proceséis,
no es tan fácil hacerme callar.

Resistiré,
resistiré hasta el fin.
Resistiré,
resistiré hasta el fin.

[...]

Yo maldigo vuestro crimen,
sé que lo tendréis que pagar,
y no os servirá el dinero
para remediar tanto mal.

Contra vuestra coacción
surgirá la reacción;
la sangrienta cuenta atrás
se tendrá que parar.
Aunque siempre vigiléis
y mis datos proceséis,
no es tan fácil hacerme callar.

Resistiré,
resistiré hasta el fin.

(“Resistiré”. Barón Rojo)

Hay miles de tíos moviendo su cuerpo,
buscarse la vida es difícil aquí,
tres meses de curro y sin derecho al paro,
lo más que consigues, eso si te va bien.

Y algo hay que hacer.
Y algo hay que hacer.

Mil cartas en casa te dicen que estudies,
que con la informática todo irá bien,
feliz computando, feliz procesando,
ya está preparando el futuro nuclear.

Y algo que hacer.
Habrá que darles...

Un puntapié en el trasero,
a ver si así se mueven bien.

Un puntapié en el trasero
para que se muevan bien.

(“Un puntapié en el trasero”. Bella Bestia)

Tal vez el punto del manifiesto futurista con el que existe mayor conflicto sea el octavo, referente al pasado. Esto es así porque, a su vez, el Futurismo adquiere, en relación al mismo, una postura completamente opuesta al Romanticismo, principal influencia del heavy metal. Así, si bien éste encuentra uno de sus recursos básicos en la evasión espacio-temporal, con especial atención a épocas históricas como la Edad Media, aquél proclama sin tapujos, amparado en el concepto de la velocidad como símbolo del progreso, que “el tiempo y el espacio han muerto”, negando a la vez la necesidad o utilidad de volver la vista atrás. Sin embargo, aunque a priori pudiera parecer un asunto poco ilustrativo, será precisamente en este conflicto donde se hallará otra diferencia básica entre el heavy metal español y el que se hace fuera: dentro del país, marcado por unas circunstancias socio-políticas muy particulares, el género responde a una necesidad de libertad de expresión largamente anhelada, y adquiere por ello un carácter mucho más cotidiano, más actual en relación con la sociedad y su forma de vida, de modo que no hay mucho lugar para la revisión histórica. En este sentido, se puede decir que en España el Futurismo tiene una mayor influencia que el Romanticismo, debido a esa necesidad de progreso y de olvidar cuanto antes el período de la dictadura franquista.

En esta misma línea abraza el belicismo que promulgan los futuristas: la “glorificación de la guerra” como “única higiene del mundo”. Una guerra que, si bien éstos la querían librar contra su presente, el heavy metal español la libraré contra su pasado, contra esta etapa dictatorial, contra sus valores, contra sus prejuicios, contra su censura, contra su legado; pero también una guerra contra el abuso político del momento, estableciéndose abiertamente como movimiento de oposición. Todo ello se plasma de una manera u otra en las letras, aunque seguramente llama más la atención su reflejo en el primer plano de la dimensión verbal: los nombres de los grupos. Nombres que muestran mejor que ningún otro elemento este carácter de lucha propio del heavy metal, como si de una tarjeta de visita se tratase, y de una manera mucho más evidente que en el resto de Europa por sus connotaciones eminentemente belicosas. Ejemplos claros son *Barón Rojo*, *Obús*, *Panzer* o *Banzai*, todos ellos relacionados con la guerra, aunque otros como *Goliath*, *Tritón*, *Ángeles del Infierno* o *Mazo*, siendo menos explícitos, también denotan fuerza, poder, violencia o contundencia, valores habitualmente asociados a la música del género.⁷³³

Siguiendo con la reinterpretación particular del *manifiesto*, de un modo figurado el heavy metal también aboga por “demoler los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria”. Más aún en España, donde la segregación en el acceso a la educación de calidad y a la cultura alcanzó grandes cotas, ampliando la brecha entre las diferentes clases sociales. Abanderado de la lucha social, se rebela, entonces, contra todo posible icono de elitismo educativo y cultural. No se trata, por tanto, de destruir la cultura, sino de destruir el halo de exclusividad que se le confirió. Por otra parte, la falsa moral desarrollada por determinados sectores sociales de las clases más altas, consecuencia en gran parte de dicha educación, así como de la imposición de un férreo ideario político, ético y religioso, supuso otro frente importante para combatir. No en vano, de aquí salen los grandes tópicos asociados históricamente al género y a sus seguidores. La caída de la Dictadura trajo consigo, además, el oportunismo político y cultural, que fomenta interesadamente dichos tópicos a través, sobre todo, de los medios de comunicación y del aparato de la cultura oficial. Es por ello que se encuentran continuas referencias al tema en las letras de los grupos españoles de heavy metal, tanto a modo de crítica como de autodefensa:

Se oye comentar a las gentes del lugar:
“los rockeros no son buenos”.

Si no te portas bien te echarás pronto a
[perder

y caerás en el Infierno.

Si has de vivir en el valle del rock

te alcanzará la maldición.

Nunca tendrás reputación

¿qué más da?

Mi rollo es el Rock.

[...]

Qué risa me da esa falsa humanidad
de los que se dicen buenos.

No perdonarán mi pecado original
de ser joven y rockero.

Si he de escoger entre ellos y el Rock
elegiré mi perdición.

Sé que al final tendré razón
¡y ellos no!

Mi rollo es el Rock.

(“Los rockeros van al Infierno”. Barón Rojo)

⁷³³ Esta relación continuará más allá de 1985, especialmente con la aparición del *speed* y el *thrash metal*, con representantes como Legion, Muro, o Crom, por poner algunos ejemplos.

Parando un momento a reflexionar, se recordará que se han venido afirmando continuamente dos características del heavy metal: por un lado, es un movimiento cultural eminentemente social, y por otro, totalmente urbano. Social entendido como destinado a un colectivo, dentro del cual todos sus miembros se identifican con un mensaje común que actúa como elemento cohesivo. Y urbano entendido desde el punto de vista del ciudadano de clase obrera, de barrio modesto. El heavy metal nace y va destinado, por tanto, a la clase trabajadora, mano de obra del progreso industrial; precisamente la “muchedumbre agitada por el trabajo, el placer o la rebeldía” a la que cantan los futuristas. Y su principal escenario será la ciudad, el barrio, la fábrica, el fragor y el ritmo frenético de sus calles, con todos los personajes, mecanismos y elementos que interactúan en ellas. Se halla, pues, en todo esto, una fuerte analogía entre ambos movimientos, que también se plasma en las letras del género de manera habitual, confiriéndole una narración ciertamente costumbrista:

Son ya las ocho,
el ruido en mi calle es infernal.
Perforan la acera
por cuarta vez o por quinta ya.

Son como hormigas
que buscan comida sin parar.
La rompen, la cierran,
mañana otra vez vuelta a empezar.

Comienza un nuevo día en mi ciudad,
tendré que levantarme sin descansar,
el autobús no llega, estoy fatal,
el metro viene lleno, tendré que andar.

(“Son como hormigas”. Barón Rojo)

Será precisamente en este punto donde el Futurismo ceda el testigo a la tercera y última de las grandes influencias que, en el plano extramusical, pesan sobre el heavy metal español: el rock urbano.

4.1.3 Rock urbano

El rock urbano se erige como la influencia ideológico-genérica más evidente del heavy metal nacional. Es importante subrayar este contexto, puesto que el rock urbano, como estilo musical concreto, es un fenómeno que en España adquiere una gran relevancia, debido a sus circunstancias sociopolíticas y culturales.

El matiz de referirse al mismo como “ideológico” o “extramusical” responde al hecho de poderlo tomar como aglutinador y catalizador de otra serie de influencias que, a su vez, y como se analizó en los dos primeros capítulos, contribuyeron a forjar la personalidad y la idiosincrasia del rock español. Especialmente las corrientes poéticas de posguerra, como el Postismo, la Poesía social, el grupo del 50 o los Novísimos, cuya presencia se deja sentir en las letras y la temática principal de los grupos nacidos durante los últimos años de la Dictadura o en los albores de la democracia.

Así pues, como compendio de todas ellas, el rock urbano canaliza la esencia de la cultura popular española, cargando de contenido social su mensaje, y sirviendo de base para el nacimiento del heavy metal estatal. Un heavy metal que, precisamente por esto, se preocupará más por tratar de reflejar la realidad de un país en fase de reconstrucción, que de seguir las pautas que ya iban marcando los grupos anglosajones. De ahí nace una mayor preocupación por cuidar las letras, con el fin de elaborar un mensaje claro y significativo, aunque ello pudiera ir en detrimento de la parte musical. El resultado son letras directas, con pocas metáforas o concesiones poéticas, acompañadas de un aumento

de la potencia sonora con respecto al rock precedente, que contribuye a darles un carácter fuerte.

Pese a ser un estilo que cuida con enorme celo los detalles musicales, lo cierto es que en España no hubo, a principios de los ochenta, y en contraste con el extranjero, una verdadera conciencia de virtuosismo. Uno de los factores que influyó en este hecho fue esa inclinación por cuidar el mensaje, por hacer de las letras de las canciones el principal caballo de batalla de un género verdaderamente convencido de la necesidad de un cambio social y político. La sección instrumental no tuvo, por tanto, inquietud por un excesivo desarrollo en su papel de coprotagonista, al contrario de lo que estaba ocurriendo en el resto de países.

En este contexto, comienza una búsqueda de identificación con el público mediante el empleo de referencias a los valores y elementos inherentes a la clase trabajadora, como el sacrificio, el trabajo, la vida en la ciudad y en el barrio (generalmente humilde), la amistad, el compañerismo, o un sempiterno enfrentamiento con el sistema socioeconómico, político y cultural.

Ya no puedo aguantarlo más,
con mi trabajo no me quiero casar,
no tengo tiempo para poder vivir,
pero te digo que no seguiré así.

Viviré, viviré,
viviré, viviré.

Siempre buscando una hora más
para poderlo revalorizar.
Sube mi cuenta, baja mi tensión,
aún tiempo de poner solución.

Viviré, viviré,
viviré, viviré.

Ahora tengo mejor posición
y he subido en el escalafón.
Todos quisieran parecerse a mí,
y yo lo cambio todo por vivir.

(“Viviré”. Obús)

Es una jungla de asfalto y metal;
es una gran ciudad,
y su entorno es la muerte,
su perfil la maldad.

En las aceras
la fiera acecha,
no la provoques.

Es un paraje hostil,
te quieren transformar
en una marioneta
de su péfido plan. ¡No!

Es una lucha por sobrevivir,
no te confíes.
En un instante el miedo te hará
caer de pronto en su trampa mortal.

(“Trampa mortal”. Goliath)

Esta identificación alcanza, además, mayor grado de complicidad gracias al empleo del lenguaje coloquial, y de variantes como el lenguaje *cheli*, mencionado en los dos primeros capítulos. De esta manera, la transmisión del mensaje tiene un mayor alcance al ser más accesible para todos, independientemente del nivel cultural del receptor. Incluso puede llegar a convertirse, en cierto modo, en exclusivo, si se tiene en cuenta que diversos coloquialismos y localismos pueden cargarlo de una fuerte connotación social, haciendo patente el tipo de público al que va dirigido:

Si te buscas la vida en este pudridero
a tu **colega** no debes **tangar**.

Distingue disfraces y juega tus cartas
porque las cosas andan muy mal.

Sé decidido como un acorde
en sintonía de buen rocanrol,
en tus **movidas** a tus **colegas**
no des el palo, funciona legal.

(“Funciona legal”. Banzai)

El que más
levantando un coche,
el que más
pasándote costo,
el que más
tirando de un bolso,
el que más
burlando a la **poli**.

(“El que más”. Obús)

La apuesta por el castellano como lengua casi única del heavy metal español es, sin duda alguna, la principal característica de su dimensión verbal, especialmente en el período que transcurre hasta la mitad de la década de los ochenta. No sólo lo diferencia de la escena anglosajona, sino que además le imprime una enorme personalidad. No puede perderse de vista que, fuera de España, la práctica totalidad de bandas adscritas al género utilizan el inglés como lengua principal, aunque no se trate del idioma propio del país, fruto de una visión de conjunto e internacional del estilo, y que trae como consecuencia una globalización que facilita la integración en una escena única, al margen de nacionalidades. Es por ello que el heavy metal español se ha visto abocado históricamente, y salvo alguna excepción muy puntual, a una marginación cuasi voluntaria de la misma.

Entonces ¿por qué decidir escoger el castellano cuando, a priori, se trataba de la peor elección? La razón, una vez más, hay que empezar a buscarla en las particularidades sociopolíticas, que dificultaron el aprendizaje del idioma y la apertura cultural. Así, mientras en Europa se produjo una permeabilidad y un acercamiento entre los diferentes países, España se mantuvo al margen, quedándose rezagada en este aspecto. De esta forma, con un gran porcentaje de la población desconocedora o incapaz de dominar el inglés, se tornaba ciertamente absurdo plantearse transmitir un mensaje que debía llegar a la máxima cantidad de gente posible. Más aún considerando que una parte de los encargados de escribir las letras se hallaban en esta misma situación. Por lo tanto, la idea de componer en el idioma propio se convertía en la opción más sensata e interesante, aunque ello supusiera mantenerse al margen de la corriente principal. Además, y como ya se ha mencionado, el interés por reflejar y denunciar la situación del país, así como de proclamar la necesidad de un cambio, era mayor que la de seguir a rajatabla los pasos de las bandas foráneas, dificultando la capacidad de visión global del género que sí tenían fuera.

Sin embargo, este hecho también tuvo una lectura positiva desde un punto de vista internacional: al mismo tiempo que se conseguía una identificación mucho más completa con el público español, conformándose una fuerte corriente local, los grupos se convirtieron en el modelo a seguir por un buen número de las bandas de los países latinoamericanos, algunos de los cuales se encontraban incluso en circunstancias similares a las de España. Se establece entonces una escena paralela que, aunque tímida en comparación con la anglosajona, no deja de tener una importancia capital para el desarrollo de la cultura hispana.

Volviendo al hilo de lo anterior, es evidente que, al margen de las tres grandes influencias citadas a lo largo de estas líneas, existen otras de menor calado que, de una forma u otra, y en función de diferentes factores, intervienen en el proceso de creación del heavy metal español. Posiblemente, la que llama más la atención es la novela gótica, muy presente en las letras de grupos europeos, pero que en España no tuvo prácticamente repercusión más allá de ciertas ambientaciones, o de citas a personajes literarios pertenecientes a dicha corriente.

En el mismo nivel se pueden encontrar las influencias de carácter local o regional, toda vez que se tiene en cuenta la gran diversidad cultural existente en el país. De este modo, costumbres, tradiciones e incluso dialectos se dejarán sentir en los contenidos de las canciones, aportando un crisol de matices que lo enriquecerán, además de servir de elemento diferenciador no ya sólo entre las distintas regiones, sino también frente a la escena extranjera.

4.2 Temáticas

Una vez que se han analizado los principales focos de influencia que actúan sobre el heavy metal español, hay que profundizar en su dimensión verbal mediante el análisis de sus letras, que constituyen, de hecho, el conjunto más amplio de los elementos que la conforman.

El asunto de la temática del heavy metal es, probablemente, el más estudiado y discutido en referencia al mismo, si bien es cierto que suele hacerse siempre como complemento a un análisis del género desde una perspectiva sociológica más que artística o cultural. Considerando que prácticamente todos los estudios sobre heavy metal responden a un enfoque histórico⁷³⁴, a la manera de establecer una línea de tiempo, y que cuando lo hacen en base a esta otra tipología se corresponden con frecuencia con trabajos sesgados de índole político o religioso⁷³⁵, casi se puede asegurar que el acercamiento a sus letras se ha producido habitualmente de forma interesada, con el único fin de reforzar determinadas teorías acerca de las supuestas consecuencias perjudiciales que aquél tiene para la moral, la educación e incluso la salud.

Evidentemente no son todos, aunque los autores que pueden excluirse de esta lista son realmente pocos, como por ejemplo Deena Weinstein, Robert Walser, Ryan M.

⁷³⁴ En este sentido, entre las publicaciones anglosajonas abundan, por ejemplo, las enciclopedias sobre heavy metal realizadas por autores y editores como Colin Larkin, Neil Jeffries, Essi Berelian, Tony Jasper y Derek Oliver, o Malc Macmillan; o los libros de carácter histórico, como los de John Tucker o Ian Christie. En España, en proporción, son aún más frecuentes. Entre los ejemplos más destacados están los diversos trabajos de Mariano Muniesa, Salvador Domínguez, Fernando Galicia, José Luis Granado, Antonio Valseca, Andrés López Martínez, o los de carácter enciclopédico, como los de Magda Bonet, Salva Rubio o el coral *Diccionario de Heavy Metal Latino* (que cubre también las escenas latinoamericanas). En lo referente a otras escenas se encuentra, por ejemplo, la historia del heavy metal portugués escrita por Dico.

⁷³⁵ Especialmente significativas resultan las publicaciones de autores como Tipper Gore, Joe Stuessy o Carl A. Raschke, que estuvieron detrás del ideario del PMRC y fomentaron la censura contra el heavy metal. En España, sin embargo, hasta fechas relativamente recientes no se han editado libros o estudios desde una perspectiva sociológica o musicológica (como los de Silvia Martínez en 1999, o Fernando Galicia en 2005), de modo que lo que se plantea en este análisis acerca de las letras del género, en su vertiente nacional, resulta pionero en la materia.

Moore, Magnus Nilsson o Gerd Bayer. Es por esto que haya que citar las publicaciones de algunos de ellos, como las de Deena Weinstein o Robert Walser, como pioneras en el tratamiento objetivo del heavy metal, y manejar sus datos en calidad de referencia obligatoria.

Considerando lo anterior, lo primero que llama la atención es la polémica que parece envolver siempre a las letras de heavy metal. Ya se ha señalado la existencia del PMRC, cuya presencia y actividad en Estados Unidos alcanzó incluso a los estamentos políticos, con sesiones en el Congreso para interrogar a varios de los músicos más notables de principios de los años ochenta. No fueron los únicos: así como el PMRC centró su versión en la defensa de los valores tradicionales de la cultura parental norteamericana, hubo otras voces críticas con el género, como Joe Stuessy, profesor de música de la Universidad de Texas cuyos escritos sirvieron de base al PMRC, que aseguraba que “las letras de heavy metal son violentas y pervertidas, y la música metal es artísticamente pobre”⁷³⁶; o Carl A. Raschke, profesor de estudios religiosos de la Universidad de Denver, que llegó a relacionarlo con el crimen y culto satánico, como base musical para sus rituales⁷³⁷.

Sin embargo, lo curioso no es que en Estados Unidos surgieran este tipo de organismos o de voces críticas, sino que desde allí fueran capaces de extender su psicosis al resto de países en los que el heavy metal se estaba desarrollando. Uno de ellos España, donde rápidamente se le asoció con la delincuencia, la drogadicción e incluso el satanismo, aunque nunca se hizo un estudio de sus letras.

Sea como sea, lo cierto es que ni en un sitio ni en otro han conseguido confirmar ni documentar este tipo de teorías. De hecho, la realidad es que todas estas críticas, como afirma Robert Walser, “emanan de aquellos que luchan por eliminar la diferencia y la ambigüedad en orden de reforzar su propio concepto de moralidad”⁷³⁸. Además, todos ellos concurren en el mismo error de base en la elaboración de sus postulados: considerar que los fans “son pasivos, incapaces de resistir los mensajes perniciosos del heavy metal, acometiendo así la suerte de deshumanización del arte que ellos atribuyen a la cultura popular [...] retratando a los músicos de heavy metal como “agitadores externos”.⁷³⁹

El otro error en el que basan sus argumentos es el de pensar que la sociedad, tal y como la conciben ellos, asentada en unos determinados valores preconcebidos, es modélica, no dejando espacio para consideraciones que supongan una desviación de esa misma línea. Es decir, manejan un concepto distorsionado del tejido social, y cualquier alteración en el sistema es considerada una amenaza. El heavy metal irrumpe en este contexto como un movimiento cultural con una conciencia crítica del mundo y de la sociedad, y por lo tanto es visto como un enemigo potencial de la educación en los

⁷³⁶ Walser, Robert. *Runnin' with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. p. 139.

⁷³⁷ Raschke, Carl A. *Painted Black: From drug killings to Heavy Metal –The alarming true story of how Satanism is terrorizing our communities*. San Francisco: Harper & Row, 1990. p. 170.

⁷³⁸ Walser, Robert. *Op. Cit.* p. 152.

⁷³⁹ *Ibíd.* p. 144.

valores tradicionales, así como un riesgo para la juventud. Esto, unido a lo anterior, se convierte en terreno abonado para la censura, que en realidad

sirve para desviar la atención de las causas sociales reales de la violencia y la misoginia. [...] Los argumentos de críticos como Gore, Stuessy y Raschke dependen de negar la subjetividad de los fans, pudiendo ser considerados como víctimas que hay que proteger mediante la censura. Representándoles como “juventud”, una categoría ideológica que los eleva fuera de la sociedad y de la historia, estas críticas consiguen evitar tener que dar explicaciones de por qué son atraídos por los sonidos específicos, imágenes y letras del heavy metal.⁷⁴⁰

El objetivo debe ser, por tanto, indagar en este vacío, averiguar qué es lo que dicen las letras de heavy metal para que resulte atractivo a determinado público. Y puesto que se alude a cultura y música popular, conviene buscar primeramente en el contexto social, donde se encuentra la clave para entenderlo. Robert Walser se refiere a ello en los siguientes términos:

Alguna gente joven está frustrada por la hipocresía que percibe a su alrededor, por la carencia de una historia y una política genuina en su educación y en sus vidas. Algunos fans valoran el heavy metal porque trata cuestiones de gran importancia pero que muy a menudo son barridas debajo de la alfombra. [...] La música no siempre impone sus significados sobre los fans indefensos; las letras se vuelven populares cuando la gente las encuentra significativas en el contexto de sus propias vidas. [...] El metal es atractivo precisamente porque ofrece una vía para vencer esos sentimientos de soledad e indefensión. [...] confronta cuestiones que no pueden ser simplemente descartadas o reprimidas, y posiciona a los oyentes como miembros de una comunidad de fans, haciéndoles sentir que pertenecen a un grupo que no les controla.⁷⁴¹

En vista de lo anterior, y ahora que se ha planteado brevemente la discusión que suscita, se entenderá mejor la necesidad de acercamiento a su temática, con el fin de esclarecer, por un lado, si el heavy metal se trata realmente de una amenaza, o si por el contrario se deben descartar todas estas teorías que lo demonizan; y por otro, cuáles son esas cuestiones que aborda y con las que se identifica determinado público, haciendo de él un movimiento cultural, mucho más amplio que un mero estilo musical.

Para ello, el primer paso debería ser el de establecer una categorización que facilite una aproximación inicial. Haciendo un repaso de los diferentes tratados y estudios existentes sobre heavy metal, la única referencia objetiva que se encuentra, respecto a una posible clasificación de las letras por temas, es la que Deena Weinstein aplica en su libro *Heavy Metal. The music and its culture*⁷⁴². En él, Weinstein plantea un primer nivel de análisis bastante interesante, dividiéndolas en dos grandes grupos: “temas dionisiacos y temas de caos” que, en sus propias palabras, “definidos por oposición binaria [...] están fortalecidos por los valores sónicos de la música para librar una batalla sin fin por el alma

⁷⁴⁰ Walser, Robert. *Op. Cit.* pp. 144-145.

⁷⁴¹ *Ibíd.* pp. 150-151.

⁷⁴² Weinstein, Deena. *Heavy Metal. The music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 1991 (Rev. Ed. 2000).

del género, combatiendo juntos contra la confianza y seguridad petulantes de la sociedad respetable”⁷⁴³.

De esta manera, “la experiencia dionisiaca celebra las fuerzas vitales de la vida a través de diferentes formas de éxtasis. Está personificada por la trilogía profana de sexo, droga y rock and roll”⁷⁴⁴. Por el otro lado, el caos estará representado por las imágenes derivadas de “una fuerte implicación emocional en todo lo que reta el orden y la hegemonía de la vida diaria: monstruos, el inframundo y el infierno, lo grotesco y lo horrible, desastres, desorden, matanza, injusticia, muerte y rebelión”⁷⁴⁵. Tanto unas como otras son fácilmente reconocibles y asociables al género; sin embargo, si se tratan de forma literal en vez de como representaciones, símbolos o metáforas de la realidad (que es como hay que tomarlas), también resulta muy fácil sacarlas de contexto para ofrecer una imagen distorsionada del mismo, y es exactamente esto lo que han aprovechado históricamente sus detractores para condenarlo.

No obstante, independientemente de la categoría a la que se haga alusión, no hay una temática predeterminada en el heavy metal, ya sea a nivel internacional como en lo que respecta al que se hace en España. Se escribe sobre multitud de asuntos, y aunque al final siempre hay alguno que se hace más presente que el resto, no llega a ejercer un dominio tal que pueda definir el estilo en sus propios términos. Pero aunque no haya un tema principal, sí que existe lo contrario: temas que, por norma general, no tienen cabida dentro del género debido a la actitud crítica de éste. Así, no se encuentran, por ejemplo, “el optimismo de los musicales de Broadway, el sentimiento esperanzador de que ‘todo es un camino de rosas’, y la confianza en un mañana mejor [...] incluso la esperanza de la contracultura de los sesenta de ‘nosotros podemos cambiar el mundo, reiniciar el mundo’”⁷⁴⁶.

La pregunta que cabe hacerse es ¿se puede aplicar el modelo de Deena Weinstein al heavy metal español, o se debe plantear uno nuevo en el que su diversidad temática encaje mejor?

Para responder a ella se antoja necesario entrar en el detalle del repertorio: analizar y especificar la diversidad de temas, para luego poder agruparlos según una categorización más amplia que permita un manejo de datos más sencillo.

A partir de esta premisa, y antes de proceder al análisis, se ha efectuado una breve encuesta entre las muestras de población especificadas en el epígrafe de las características musicales. Lo que se trataba de buscar era la primera impresión del público real del heavy metal acerca de las principales temáticas del género en España desde su nacimiento hasta 1985, para poder contrastarlas posteriormente con los resultados derivados del estudio de las respectivas letras. Así, a la cuestión “¿cuáles piensas que son los temas más recurrentes o preferidos por el heavy metal español entre 1978 y 1985?” se han obtenido las siguientes respuestas:

⁷⁴³ Weinstein, Deena. *Op. Cit.* p. 35.

⁷⁴⁴ Ídem.

⁷⁴⁵ Ídem.

⁷⁴⁶ Ídem.

1. Rock / Heavy Metal.....	(26,0%)
2. Vida urbana / costumbrista.....	(22,2%)
3. Desamor.....	(7,4%)
4. Crítica al sistema.....	(7,4%)
5. Crítica política.....	(7,4%)
6. Amor.....	(6,2%)
7. Crítica social.....	(6,2%)
8. Alcohol.....	(3,7%)
9. Sexo.....	(3,7%)
10. <i>Rollo</i>	(2,5%)
11. Libertad.....	(2,5%)
12. Drogas.....	(1,3%)
13. Antinuclear.....	(1,3%)
14. Ecologista.....	(1,3%)
15. <i>Movida</i>	(1,3%)

Como se puede observar, hay dos ítems claramente diferenciados: rock y heavy metal por una parte, y vida urbana o costumbrismo por otra. Entre ambos suponen prácticamente la mitad del porcentaje total, muy alejados del resto. Sin embargo, hay un tercer conjunto que podría denominarse *de crítica*, que engloba la crítica al sistema, la crítica política y la crítica social, y que acapara un 21%. Es decir, que los resultados de la consulta dejan un dato revelador: la impresión del público español acerca del heavy metal nacional es que más de dos tercios de sus letras tratan, por este orden, de música, de la vida cotidiana, o tienen un carácter crítico. Todo lo demás, entre lo que se encuentran las temáticas anteriormente citadas como *dionisiacas*, ocuparía un porcentaje notablemente menor, siendo considerado, por tanto, poco representativo.

Hay que indicar que, si bien se ofrecieron diversas opciones de respuesta, se dejó la lista abierta a otras posibilidades aportadas por los propios encuestados. Además, de entre las que no obtuvieron ningún voto, son especialmente llamativas algunas de las que, a pesar de ello, se suelen asociar al género al mencionarlo, ya sea por parte de sus propios seguidores o, por el contrario, por parte de detractores, como los ejemplos comentados líneas atrás. Así, de esta selección de excluidas, forman parte temáticas como la crítica religiosa; la religión o creencias (no como crítica, sino como suceso); el diablo o el satanismo; la muerte; las historias medievales; las de ambientación fantástica, apocalíptica o de ciencia ficción; la carretera, la velocidad o las motos, coches, etc.; la antibélica; el retrato social o la crítica a la industria discográfica.

¿Se ajustan estos datos a la realidad? Para poder establecer una comparativa se ha analizado detenidamente la misma muestra de repertorio seleccionada y especificada en el capítulo de las características musicales. Debido al gran número de obras, se ha optado por fijar un baremo que aporte las temáticas más frecuentes, con al menos dos canciones que puedan ilustrar cada una de ellas, y descartando (al menos por ahora) las que se presentan de forma esporádica. Los resultados son los siguientes, ordenados de mayor a menor, según el número de veces que aparecen:

1. Rock / Heavy Metal / Música
2. Retrato social
3. Crítica social
4. Crítica política
5. Crítica al sistema
6. Amor
7. Fantástica / Apocalíptica / Mitológica
8. Antibélica
9. Urbana / Costumbrista
10. Confianza / Autoestima / Superación / Ego
11. a. Crítica personal / críticos
b. Sexo
c. Mujer fatal
d. Instrumental
12. a. Carretera / velocidad / motos, coches / máquinas
b. Muerte
13. a. Drogas
b. Noche
14. a. Antinuclear
b. Diablo
c. Libertad
15. a. Crítica a la industria discográfica
b. Desamor
16. Histórica / épica / Honor / Valor
17. a. Nacionalista
b. Ecologista / Pacifista
c. Literatura (mitos románticos, clásicos, etc.)
d. Nostalgia / Paso del tiempo
e. Homenaje, tributo

Observando ambas listas se podría decir que las expectativas no están desencaminadas: hay bastante similitud entre las dos, si bien es cierto que también existen diferencias bastante notables. Por ejemplo, coinciden en que la temática más recurrente es la que se refiere al rock o al propio heavy metal; la crítica política, la crítica social y el amor también se sitúan en el mismo lugar; y un caso parecido es el de las drogas, el alcohol, la libertad, el desamor o las de corte antinuclear y ecologista, que en los casos reales hacen acto de presencia más o menos donde se les supone. Sin embargo, intercambian su lugar prácticamente las de carácter costumbrista, menos presente de lo que se espera, con la crítica social, que aparece con mayor frecuencia de la que se piensa. La mayor diferencia, no obstante, se percibe en las letras de retrato social, que ocupan el segundo lugar de los casos reales cuando no fueron mencionadas en la encuesta. Algo

parecido a las de temática fantástica, antibélica, o las de carretera/velocidad/máquinas, que se dan con relativa normalidad mientras que virtualmente fueron ignoradas; o, en menor medida, las que hablan del diablo, las de crítica a la industria o las de carácter histórico o épico.

Haciendo hincapié en la relación real de temáticas del heavy metal español, el siguiente paso será el de definir o esclarecer el contenido de cada una de ellas, en pos de facilitar, posteriormente, el establecimiento de una categorización lo suficientemente nítida y objetiva.

La temática más recurrente del heavy metal compuesto en España es, con bastante diferencia, la que tiene al rock, al heavy metal o a la música en general como protagonista. Una música, sea cual sea el estilo al que se refiere, que se convierte en el sujeto de la canción, personificando esa individualización del colectivo comentada como herencia directa de la influencia romántica. Así, es considerada de múltiples formas: de modo simplemente descriptivo, con motivo de un concierto, como una experiencia, como vía de libertad, como un ritual, como ideología, como motivo de lucha, mediante objetos relacionados con ella (instrumentos como la guitarra, por ejemplo, de la que ya se mencionó que alcanza un estatus icónico) o de manera mitológica (lo que la sitúa prácticamente como una religión en sí misma). No obstante, y para evitar confusiones, dentro de este tipo de temática se están excluyendo las letras que tienen como centro la figura del rockero, también muy frecuentes dentro del género, pero que responden a otro tipo de características. Prácticamente todos los grupos que han sido objeto de estudio tienen, al menos, una obra que podría incluirse dentro de este apartado de la clasificación (hay casos especialmente llamativos, como el de Barón Rojo, con casi un tercio de su producción para este período dedicada al rock). Algunos ejemplos de ellas podrían ser los siguientes:

Al principio fue sólo bailar,
todos alrededor de un reloj,
pero nadie supo adivinar
que sería el idioma mejor.

Por la imagen que nos dio
¡Larga vida al Rock and Roll!

Cuando oigo tocar Rock and Roll
yo me olvido del mundo exterior.
Siento todo y es todo mejor,
la energía me va al corazón.

Por la marcha que nos dio
¡Larga vida, Rock and Roll!

(“Larga vida al Rock and Roll”).
Barón Rojo)

Vamos sonando con gran intensidad,
sobre una nube de gritos y sudor.
Cuánta energía guardada en tu interior.
Nuestro objetivo: vencer la soledad.

No hay otra imagen que pueda expresar
toda esa fuerza, la magia ritual.

Puedes ser fría, helado manantial,
un ser distante sin comunicación.
Puedes ser fuego que brota de un volcán,
o un sentimiento que llega al corazón.

Ojalá el tiempo no logre romper
todos los lazos que te unen al rock.

Y tú, tormenta de truenos y luz,
eres símbolo de libertad.
Yo nunca podría vivir
sin tus cuerdas de acero tocar.

(“Cuerdas de acero”. Barón Rojo)

En la radio dicen
que el heavy murió,
pero hay grandes colas
en el pabellón.

Nos toman el pelo
con tanta *new wave*,
extraños montajes
te quieren vender.

No sigas las modas que dictan,
no te dejes convencer,
ni Blackmore ni Rodgers han muerto,
su espíritu cabalga otra vez.

Sí, heavy metal.
Sí, heavy metal.

No olvides tomar tu dosis,
tu dosis de heavy metal.
Sube el volumen a tope,
nunca te arrepentirás.

(“Dosis de Heavy Metal”. Obús)

Falta poco tiempo,
la gente ya empieza a gritar,
y aquí estoy yo
deseando salir.
Mi cabeza va a estallar.

Ya está todo listo,
la música empieza a sonar,
voy a disfrutar,
me voy a entregar,
sentiré el heavy metal.

Luces, no me dejan veros bien.
Luces, vencerán mi timidez.
Luces, cantaré sin descansar.
Luces, me entregaré,
me entregaré hasta el fin.

(“Luces”. Banzai)

Metal, fuerte y fino metal,
brillan mis ojos al mirar
la imagen dura que tú das.

Metal, la guitarra que suena es metal,
notas tu cuerpo vibrar
cuando lo oyes sonar.

Metal.

(“Metal”. Tigres)

El destino había forjado una vida para mí,
mi existencia tenía una razón.
Siete notas y seis cuerdas ¿qué más puedo
[pedir?

Mas el rumor de los vientos y del mar.

Ahora cierro los ojos, soy feliz.
Ahora doy las gracias por estar aquí.
Ahora sólo deseo que te unas tú,
déjame que dirija mi música hacia ti,
déjate llevar a una nueva dimensión,
siente en tu interior la llama de la
[inspiración.

Cuando oigo unas notas de rock
algo hierve en mi interior.
Cuando miles de voces se funden al cantar
hay una respuesta que flota en la oscuridad.

Sólo una razón,
sólo hay una razón:
ella es mi vida,
es nuestra vida.

(“Música”. Goliath)

Como en un ritual
ofrezco mi alma
en la noche
para el rock and roll.

Como en un ritual
ofrezco mi vida
a sus dioses,
sus fuerzas me hacen vibrar.

La luz poderosa del rock
ha llegado hasta mí.
Su estrella me alumbra.
Me arrastra, me lleva,
me conduce hasta el fin.

Como en un ritual,
al cerrar mis ojos,
siento la magia
de sus guitarras en mí.

Como en un ritual
ofrezco mi alma
en la noche
para el rock and roll.

(“Ritual”. Sobredosis)

Navega por ahí un tipo original que dice ser genial,
y quiere profanar con música de rock el templo del Real.
Tiene talento creador pero le tachan de vulgar
porque defiende que en el rock hay un mensaje cultural.

Dicen que el gran Beethoven hoy tocaría rock.
Aunque le ataquen mantendrá su opinión.

Hay que romper falsos mitos,
Hay que romper: rock.
Repetiré: heavy metal.
Insistiré.

No puede comprender que el heavy deba ser un rito marginal,
o que no suene bien la música de Bach si no te pones frac.
Pobre, le quieren recluir en una clínica mental.
Todos se empeñan en decir que con el rock se acaba mal.

Dicen que el gran Beethoven hoy tocaría rock.
Aunque le ataquen mantendrá su opinión.

(“Breakthoven”. Barón Rojo)

El retrato social hace referencia a un tipo de temática eminentemente descriptiva, y que tiene como objeto central un individuo, un colectivo o una clase social concreta. No obstante, cuando se trata de estos últimos, se abordan proyectándolos en un solo personaje, y no considerándolos de manera generalizada. Hay que destacar al respecto que el heavy metal, por su origen y su propia idiosincrasia, volverá su mirada hacia los roles marginados, hacia los colectivos menos favorecidos por el sistema económico y sociopolítico, y hacia las clases bajas y trabajadoras, en ocasiones retratando el lado más sórdido de la sociedad urbana. Rara vez le interesará fijarse en el rico, el político o en la clase alta si no es para ejercer una crítica. Así, se encuentran habitualmente letras sobre perdedores, prostitutas, delincuentes de barrio, drogadictos o trabajadores de a pie, por poner algunos ejemplos. Aquí es donde tienen cabida las letras acerca del rockero excluidas del apartado anterior, y que se repetirán frecuentemente; o las historias de la vida cotidiana de los habitantes de los barrios humildes de las ciudades: un trabajador a sueldo explotado por su jefe, un aficionado al rock que tiene que soportar las burlas y la incompreensión de los demás, una chica que se prostituye para poder pagar las facturas, un padre de familia que lleva una doble vida, y tantas otras, muchas de ellas relacionadas directamente con el rock o el heavy metal a través de su contexto. De este modo, una canción puede estar dedicada a uno de ellos a título individual, pero también se dan los casos en los que sirven como individualización de un colectivo o clase determinada, aglutinando en su persona todas las características que se les suponen, y reflejando, por tanto, el modo de vida de un sector más amplio del tejido social.

Estás alucinando
y pasas de pensar,
te va mucho la marcha,
te tienes que cuidar.

Te han dicho en tu casa
que tienes que mirar,
y nadie te comprende
en esta sociedad.

Junkie.

Cargado de problemas
que quieres olvidar,
te lanzas a la calle
a ver qué pasa allá.

Te encuentras ya muy chungo,
lo estás pasando mal,
te dices a ti mismo
lo tengo que dejar.

Junkie.

(“Junkie”. Ángeles del Infierno)

Tienes mala cara, estás de mal humor,
todo te ha salido al revés.
Sueñas con que eres multimillonario,
una estrella internacional.

Y el pelo largo hasta los pies,
llevas dos días sin comer.
Y el pelo largo hasta los pies,
llevas dos días sin comer.

Tienes tantas deudas que apoquinar,
ya te pueden eliminar.
Eres perro viejo malhumorado
con cara de sabueso conservador.

[...]

Uh yeah... ¡perro viejo!

(“Perro viejo”. Panzer)

Ella tiene doble vida
que oculta a los demás:
estudia BUP en el instituto
y por la tarde...

Anuncio en el diario:
experta para el amor,
hotel o domicilio,
visa o mastercard.

Dulce durante el día,
sensual cuando el sol cae,
sueña cuentos de hadas,
goza y hace gozar.

Es feliz vendiendo su amor.

Hija casi ejemplar,
lumi particular,
cuida niños por horas,
quiere darte placer.

[...]

Ella tiene dos vidas,
nunca sabrá elegir
aquella que más le agrada,
vive muy bien así.

(“Doble vida”. Obús)

Siempre quiso en todo destacar,
sólo le importó la fama.
Un día se creyó muy bien tocar,
pero apenas sabía nada.

Él vivió
de la imagen, por eso se hundió,
aunque nunca esto él lo aceptó,
y hace años que el tren
lo perdió por soñador.

Piensa aún que un día alcanzará
la fama y la gloria ansiada.
Se le ve alguna vez tocar
en clubs donde nunca pagan.

Su ilusión
poco a poco se hizo obsesión,
y el agobio al final lo quemó.
Contra el tiempo no pudo
y la batalla perdió.

Perdedor,
ya todo en ti
será mentir
por frustración.

Perdedor,
tú cuentas que
la vida no
te trata bien.

Perdedor,
así es de duro
el mundo del rock.

(“Perdedor”. Evo)

Ni un solo amigo le queda ya
desde que aquello lo enganchó.
Sueña despierto, no vive aquí,
no le preocupa el porvenir.

Día tras día devora
lo que se encuentra en el papel.
Noche tras noche consigue
matar dragones, vengar un amor.

Traspasa la puerta, enciende la luz,
montañas de cómics en la habitación.
Se encierra con llave,
comienza a soñar.

Héroe de papel,
cuántas princesas salvarás.
Héroe de papel,
al frente de tu nave espacial.

(“Héroe de papel”. Santa)

Duro de figura, todo en él es energía,
perro temerario o gato de siete vidas.
Cerebro avisado por un madurar temprano,
se crió en la calle como un animal urbano.

Y le gusta la velocidad,
el vivir deprisa es la única verdad.
Un concierto le sienta bien,
y su cuerpo vibra de la cabeza a los pies.
Rockero indomable.

Duro de pelar, acostumbrado a la violencia,
nómada integral amante de la independencia,
siempre se mantiene casi al margen de la ley
porque a su manera se comporta como un rey.

Y se siente en libertad
en la carretera, de ciudad en ciudad.
Un concierto le sienta bien
y su cuerpo vibra de la cabeza a los pies.
Rockero indomable.

Él no tiene maldad, es sólo un ángel de acero,
y sin embargo dicen que es peligroso social.
Su único delito es llevar chupa de cuero,
su única pasión es por el Heavy Metal.

(“Rockero indomable”. Barón Rojo)

La crítica social ocupa el tercer lugar de la lista. Dentro de ella se incluyen todas aquellas letras que constituyen una crítica al modelo social comúnmente aceptado como válido, al conjunto de valores y normas que implica y a las costumbres que supone. Pero también a los tópicos que todo ello genera, a los clichés que establece, a las limitaciones según las clases sociales, a sus prejuicios, a los privilegios mal entendidos y adjudicados, y al estilo de vida en sí mismo. En definitiva, una denuncia de las injusticias sociales que se derivan de la lucha de clases, una denuncia de la hipocresía que emana de la interpretación parcial e interesada de la ética y la moralidad, o de la pérdida de las relaciones humanas como consecuencia de un modo de vivir excesivamente individualista; y, por el contrario, una defensa de unos nuevos valores más alejados de la tradición cuyo entendimiento y aplicación se tornan más reales y cercanos a la realidad social, así como al entorno del rock y del heavy metal como movimiento cultural. No tienen cabida aquí, sin embargo, las críticas personales o las dirigidas a un organismo concreto, que quedarán ordenadas más adelante con otra serie de características.

Retomando la encuesta inicial, se puede observar que se trata de una de las diferencias más notables entre ésta y los resultados empíricos; algo que no es de extrañar dada la situación del país en los albores de los años ochenta, con un modelo social caduco, sustentado en una ideología política impuesta a la fuerza, así como por la gran influencia de la que gozó la Iglesia durante los años de la Dictadura. De esta manera, el inicio de la década contiene los años en los que el enfrentamiento entre ambas formas de entender la realidad social es más fuerte: por una parte, un sistema en decadencia que se resiste a perder su hegemonía; por otra, la libertad recién estrenada que insufla energías renovadas y la necesidad de un cambio. Toda esta convulsión tuvo su reflejo cultural, y el heavy metal la materializó en una crítica dura, directa, al mismo tiempo que aprovechó la

oportunidad para ejercer una defensa a ultranza del modo de vida del rock, su estética, su simbología y su música, en contraste con el patrón convencional considerado *normal*, a veces incluso invirtiendo los papeles. Aunque prácticamente todos los grupos tienen en su repertorio letras que tratan esta temática, Obús fue el que mejor supo plasmar esta forma de crítica, con un gran número de ellas⁷⁴⁷:

La ciudad parece descansar
medio dormida.
No podía imaginar
lo que iba a pasar.

Un par de tipos, bien trajeados
y perfumados,
dos pistolas desfundaron
encañonándome.

Por las pintas no había duda:
chorizos eran.
Con sus corbatas me estrangularían
o algo peor.

Si no hago algo, si no me muevo,
me puedo dar por muerto.
No tengo tiempo, hay que reaccionar
y no sé que hacer.

No, no, no sé que hacer.
No, no sé si correr.
No, no, no sé que hacer.
No, no sé si correr.

Me avisaron y previnieron:
ten cuidado.
No confíes en quien vista raro
y aléjate de él.

Si usa corbata de seda fina,
con ella acabará con tu vida.
Hazme caso, te lo digo yo,
que los conozco bien.

(“Un par de tipos”. Obús)

Cien asesinatos, asaltan un banco,
dos golpes de estado en Irán.
Dos chicas violadas, raptan a un ministro,
encuentran petróleo en el mar.

Pasas otra hoja, siguen con sus luchas,
ya no lo pueden parar.
Baja la peseta, se mantiene el dólar,
sube el paro y la inflación.

Más asesinatos, más golpes de estado,
más invictos para ganar.
Sabes cómo pienso, si esto es el progreso
sólo salvo el rock and roll.

Sólo, eh, el rock and roll.
Sólo, eh, el rock and roll.
Sólo, eh, el rock and roll.

Grandes titulares, dos jóvenes muertos
en un concierto de rock.
Hay que castigarlos, locos peligrosos,
hay que prohibirles el rock.

Aún siguen las guerras, los asesinatos,
pero es más peligroso el rock.
Grita, que te oigan, que nadie te calle,
dile que amas el rock and roll.

(“Prohibido hacer rock”. Obús)

⁷⁴⁷ Además de las letras que se proponen como ejemplos, conviene rescatar para la ocasión la del tema “Hijos de Caín”, de Barón Rojo, citada anteriormente al tratar las influencias del Romanticismo, y que ilustra perfectamente la temática a la que se está haciendo referencia.

En cualquier parte podrás encontrarte
un estúpido acusador
que te examina, te juzga y condena
para demostrar su honor.

Deberás volver la cara,
y sentirás su odio junto a ti.
Pensará de mí cosas muy raras
porque es lo más,
lo más distinto a ti.

Sé que te asusta que lleve cadenas,
todo cuero, todo metal,
el pelo largo también te molesta,
y mi modo de caminar.

Y no sabes bien cuánto me alegra
que no te guste mi forma de vivir.
Me hace feliz saber que me condenas,
que soy lo más,
lo más distinto a ti.

Eres caduco, es toda tu fuerza,
nada puedes contra mí.
No te das cuenta que no me molestas,
simplemente paso de ti.

[...]

(“Estúpido acusador”. Obús)

Rayas en mapas y en una pared;
muros, fronteras, aquí no entra usted.
Borras barrote en un prisión,
rayas que dicen dónde y dónde no.

Tú te las tomas con resignación,
yo me las tomo por inspiración.

Que te olvides de mí,
no me cuentes batallas,
que te olvides de mí,
cuando pillo una raya
yo me la paso por la punta de la nariz.

Rayas morales para limitar
según algunos lo del bien y el mal.
Buenos cristianos y buena salud,
tu mente a raya hasta el ataúd.

(“La raya”. Obús)

He seguido muy de cerca todos tus pasos,
te has sentado a mi lado y no te dije nada.
Has cambiado tus ideas por ser uno más.
Gente como tú ya no me apasiona.

Dijiste que eras especial,
tu aspecto al menos era diferente,
eras flor y nata de la sociedad,
pero ya no te distingo de los demás.

Más duro que nunca
tú me has hecho sentir.
Más duro que nunca
tú me haces vivir.

(“Más duro que nunca”. Ñu)

Ha llegado el momento
de que hablemos de una vez,
que controles tu lenguaje
y que te comportes bien.

Que cedas el paso
en el ascensor
a la señora,
y pidas excusas si hay un empujón.

Moriré con las botas puestas.
Moriré con las botas puestas.

Te piden que seas buen chico
y tengas educación,
que no salgas por las noches
y ser en todo el mejor.

Digas lo que digas,
hagas lo que hagas,
no les importa.
En esta cadena nunca habrá final.

(“Con las botas puestas”. Ángeles del
Infierno)

Tres meses ya llevo sin libertad,
llevo de ansiedad por salir.
Oí decir al doctor que hay aquí
que mi mente no funciona bien.
Me han dicho que aquí no debo pensar,
soy sólo un numero más.

Mi raza es la del cuero y alcohol,
y escuchar a mil watios el rock.
Yo pienso a que a nadie puede hacer mal
mi vestir, mi vivir, mi mirar.
Pero hay gente que tiene poder
y me han conseguido encerrar.

Sueño en salir de este extraño lugar
donde todo parece irreal.

A veces muestro mi agresividad
porque aquí no me dejan en paz.
Día a día la lucha es feroz,
nunca conmigo podrán.

[...]

Siempre corrigiéndome,
y a su modo haciéndome.
¡Vale ya! Dejadme en paz, dejadme en paz,
que en mi vida mando yo.

(“Dejadme en paz”. Evo)

No puedo librarme de ver la televisión.
Me voy al cine o a una reunión.
No me satisfacen, son insoportables.
Ninguna emoción, ninguna sensación.

Vivimos en el reino de la incomunicación,
la gente se pudre en su jaula de hormigón.

Estoy solo aquí,
yo me voy de aquí,
estoy solo aquí,
yo me voy.

(“Incomunicación”. Barón Rojo)

Me pregunto:
si avanzamos todos juntos,
si abandonamos las armas,
si amáramos la paz,
si dejásemos de odiarnos,
si nos diésemos las manos,
¿Qué pasará?
¿Qué pasará?
¿Qué pasará?...

(“Me pregunto”. Medina Azahara)

La crítica política sigue muy de cerca a la social en cuanto a su número de apariciones en las letras de heavy metal español. Más fácil de concretar, abarca toda crítica hecha al poder, a la clase política, diputados, congresistas, alcaldes, concejales, ministros, al gobierno; a sus decisiones y sus impuestos; a todo aquello que emplea para controlar, presionar, influenciar y manejar a la población; a su corrupción, sobresueldos, tráfico de influencias, etc. Se convierte así en crónica y denuncia, al mismo tiempo, de los abusos del poder. Al igual que en el caso de la crítica social, no es de extrañar que se trate de una de las principales temáticas del género en España, en vistas de la situación tan particular del país, recién salido de una dictadura y en pleno proceso de transición hacia la democracia. Conviene recordar que, junto con los cantautores, el mundo del rock fue el otro gran referente musical del cambio político como movimiento cultural de oposición. Tanto el rock progresivo, como el punk, el rock urbano o el heavy metal nacieron con la premisa de lograr una libertad que aún no existía, adquiriendo en seguida, por empatía, un compromiso con la izquierda. Sin embargo, y a diferencia de aquéllos, el heavy metal aún tendría que enfrentarse a otro revés cuando, después de apoyar al partido socialista en su lucha por llegar al poder en 1982, éste le dio la espalda. Así, los grupos no tuvieron reparos en criticar duramente su gestión, reflejándolo en algunas de sus letras. De esta forma, no sólo se encuentran textos referidos a la herencia dictatorial, sino también de plena actualidad para la época.

Engañáis a la gente sin más,
y prometéis cosas que nunca vais a dar.
Controláis cualquier situación
y con dinero todo se arreglará.

Amenazáis con la destrucción
y al mismo tiempo nos habláis de paz.
Nos infectáis de cualquier dolor,
¿qué más os da?... lo importante es ganar
dinero y ganas de poder.

¡Engañáis!
¡Controláis!
¡Amenazáis!
¡Condenáis!
A vivir.

Castigáis sin tener piedad,
quien se levante caro lo pagará.
Condenáis la imaginación,
sólo vosotros pensáis por los demás.

Si algo grave os quiere inquietar,
falsas promesas todo lo calmarán.
Nos infectáis de cualquier dolor,
¿qué más os da?... lo importante es ganar
dinero y ganas de poder.

(“Condenados a vivir”. Ángeles
del Infierno)

Prometieron construir
un lugar donde vivir.

Nos compraron al nacer
imponiendo su ley,
inventaron la moral;
cumplidla los demás.
Héroes del poder,
héroes del poder.

Condenaron la ilusión,
destruyeron la pasión.

[...]

Sois predicadores de la paz,
y sois muy capaces de matar.
La mentira es vuestra profesión,
y el poder es vuestra religión.

(“Héroes del poder”. Ángeles del
Infierno)

Si piensas que todo está bien,
que no hay nada que mejorar,
que sólo existes tú,
que se aguanten los demás...

amigo, vas bien,
en el fango te encontrarás,
poderoso con patas de cartón.

Desde ahí abajo, primera fila,
contemplarás nuestra tremenda ascensión.
Es imparable, irresistible,
cuando no puedas llorar, sólo

grita, grita,
he, he, hey.
Grita, grita...

La gente del rock nacional
esperamos su dimisión.
Su carta de libertad
si puedo la firmo yo.

Amigo, adiós,
mucho daño hiciste ya.
A tu gente no puedes ignorar.

(“Grita”. Banzai)

Planeta abocado a su autodestrucción.
Oscuras razones siembran el terror.
Con normas absurdas, control estatal,
destrozan recursos en su loco afán
de acaparar sin racionalidad.

Corrupción general, así
lógico es vivir
lejos de la ley.
Maquiavélico plan, codicia letal.
El juego de vivir
lejos de la ley.
Engañar, inmolar
para subsistir
lejos de la ley.

Tal vez el poder,
la avaricia quizás,
culpables de su mal, es igual.
Qué asco me da
sólo pensar
que en lo falso quieran ver la verdad.

(“Lejos de la ley”. Evo)

Su dinero y su ambición
los conduce a la corrupción.
Altos cargos comprarán
para su avaricia saciar.

Como buitres los verás
desde su gran pedestal.
Roban, matan sin piedad
seguros de su inmunidad.

Basta ya de dejarnos pisar,
es la hora de reaccionar.

Como sanguijuelas son,
chupan sangre sin compasión.

Si no hacemos algo ya
nunca nos podremos librar.
Algo tiene que cambiar,
está en juego la humanidad.

(“Reaccionar”. Goliath)

Voy, ciego estoy,
cansado de oír todo en rosa.
No trago más,
estos payasos ocultan la verdad.

Son de metal,
misiles de oro a costa del hambre,
y yo intentando llenar
mi estómago de aire.

No, hoy no, no nos engañarán.
Hoy no, ábrelos, sabemos de qué van,
que todo es falso.

No, no se puede robar
y a ti te lo están levantando.
Pagas por respirar
y crudo se lo están llevando.

Amorfos a decidir,
con mentiras se hacen con tu identidad.
Caretas que no dan la cara,
una palmada al hombro y lo conseguirás.

(“Es falso”. Rosa Negra)

Busco quien me diga
por qué el hombre se humilla.
Busco comprender
por qué el trabajo es para mí,
mientras tú, sentado en tu butaca,
buscas el placer en tu poder.

(“Busco”. Medina Azahara)

Estás prisionero en el ojo del huracán.
Mueves tus resortes pero no tienes libertad.
Siempre estás pendiente de que nada le ha de faltar.
Al gran responsable de los males de mi ciudad.

Sé que podrás utilizarme con gran facilidad,
pero yo no quiero dejarme, tendrás que pelear.
Siempre serás sólo un farsante, como esta sociedad.
Tienes un coche tan flamante como tu necesidad.

Eres como un perro que obedece sin rechistar.
Vives tan sumiso como el barco a la tempestad.
Has colaborado con las fuerzas del capital.
Pero ya muy pronto de tu cuerpo prescindirán.

(“El presidente”. Barón Rojo)

Fuiste hija de un siglo traidor
y una revolución,
y contigo la gente creyó
mirar de frente al sol.

Por primera vez
se pudo escribir
la verdad:
lucha sin cuartel
para conseguir
libertad.

Guíanos los pasos,
danos la mano,
diosa razón.
Vuelve a nosotros,
ábrenos los ojos,
diosa razón.

Y tus fieles soñaron crear
un mundo mejor.
Los fanáticos vieron caer
sus dogmas de terror.

Dio la sensación
de que habría al fin
solución,
y tu inspiración
trajo por doquier
rebelión.

[...]

Pero han destronado otra vez
a la diosa razón,
y ahora el mundo parece perder
talento creador.

Solo hay negación,
miedo y ambición,
frustración,
y esta situación
mata la ilusión.
Resignación.

(“Diosa Razón”. Barón Rojo)

Se ha clasificado como crítica al sistema toda aquella que se refiere al entramado económico, social, político y cultural sobre el que se articulan la vida y el desarrollo del país, con todos los medios y elementos que necesita para su establecimiento y evolución. Es decir, que no se trata de una crítica social, ni de una crítica política propiamente dichas, aunque puede contener implícitamente parte de ambas. Dentro de este sistema, una sección importante la integran asuntos con una alta incidencia o relevancia social, como la situación laboral, la educación, la religión, el consumo, la justicia, etc. También lo referente a la ley y la policía, tema especialmente sensible para el rock y el heavy metal por su carácter callejero. Además, y conforme a ello, aquí irá también incluido un buen número de las menciones a los grandes medios de comunicación, cuando se considere que actúan directamente como portavoces o como elementos de adoctrinamiento y de presión por parte del gobierno y de los sectores con mayor influencia sobre la población. Respecto al término “sistema”, aplicado en este caso a España, no tiene por qué corresponderse necesariamente con la concepción marxista del capitalismo, aunque tampoco se puede negar que está muy cerca del mismo. De hecho, tan sólo la autarquía impuesta por la dictadura franquista durante tantos años, y que mantuvo a España al margen del desarrollo económico centroeuropeo, impide que se ajuste a este modelo de sociedad de consumo que, a finales de los setenta, sí había entrado ya y se había desarrollado en gran parte del resto del continente. La explosión social de finales de dicha década y principios de la siguiente, coincidiendo con el final del Régimen y el período de transición, facilitó el enfrentamiento abierto con las políticas conservadoras en lo referente a la renovación de dicho sistema, y los grupos de heavy metal no dudaron en expresarlo a través de sus letras⁷⁴⁸:

⁷⁴⁸ Al hilo de ello, una de las letras más claras es la de “Un puntapié en el trasero”, de Bella Bestia, que ya se ha citado al ilustrar el supuesto futurista de la lucha, la violencia y la agresividad en las formas, y que por ello no figura entre estos ejemplos.

Golpéame fuerte y te respetaré,
grítame otra vez y te temeré,
sílbame y yo acudiré,
híncame tu espuela y correré.
Debiste aprender a no descuidarte;
si te descuidas voy a matarte.

¿Por qué me enseñaste a golpe de látigo?
¿Por qué me trataste a golpe de látigo?
¿Por qué nos enseñan a golpe de látigo?
¿Por qué nos trataron a golpes?

Te daré las gracias por engañarme,
pagaré tributo sólo por mirarte,
te odiaré por azotarme,
guardaré silencio para asesinar-te.
Debiste aprender a no descuidarte;
si te descuidas voy a matarte.

(“A golpe de látigo”. Ñu)

Dinero, dinero,
en mi cabeza constante estás.
Dinero, dinero,
compras o vendes con intereses.

Nunca podrás cambiar
mi marcha ni mi juego.
Nunca podrás cambiarme.
Nunca, nunca, podrás cambiar.

Construyes, destruyes
el universo con tu poder.
Rehúyes, intuyes
vientos suaves o de huracán.

[...]

Dinero, dinero,
dinero, dinero,
dinero, dinero,
dinero, dinero.

Con el hechizo de tus bienes
has intentado atraparme.
Eres como lobo astuto
intentándome atrapar.

(“Dinero, dinero”. Obús)

No, no, no, no,
nada, nada.
Nada tienes que inventar.

No, no, no, no,
nada, nada.
Todo está hecho, úsalo.

Piensa en ello,
no está de más.
Piensa en ello,
vuelve a empezar.

No, no, no, no,
nada, nada.
Sigue apático sin más.

Nada tienes que inventar:
el consumo lo inventó.

(“Nada, nada”. Mazo)

Los hay que se creen lo del Juicio Final,
otros no quieren pensar.
Gentes gritando, quieren entender,
mientras que alguno se duerme de pie.

Vivir es ilusión,
dicen los del Salvador.
Por favor no me maten
en nombre de Dios.

Levántate,
no dejes a otro por ti.
Levántate.

Ya de pequeño te enseñan a odiar,
guerras hasta en el pan.
Quién lava más blanco, quién quiere jugar,
la tele no duerme: espera por ti.

Piden revolución
y te quitan el reloj.
“Por favor, el siguiente”.
Te toca a ti.

(“Levántate”. Santa)

Metralletas apuntando todas contra ti,
en un *zeta* cruzas medio Madrid.
Policías, comisarios, para no variar,
te maltratan, te golpean, todo huele mal.

Aclárate tus ideas
y no des marcha atrás.
Pon tus puños a prueba
y no te dejes pisar.

Leyendo la prensa bosteza el señor juez,
que dice sonriente “declare usted”.
Cualquier año de estos el juicio saldrá
y en el talego te pudres sin más.

(“Agárrate”. Panzer)

La temática de amor ocupa un lugar relativamente notable en el repertorio del heavy metal español. Sin embargo, esta afirmación hay que valorarla con precaución, ya que observando la muestra de grupos analizada, se constata que en realidad sólo la mitad lo incluyen en sus letras, y cuando esto ocurre su aparición se limita, por norma general, a una o dos veces de media por cada banda⁷⁴⁹. Por lo tanto, es un dato que puede tener diversas lecturas. Si se compara con el pop, en el que la gran mayoría de canciones son de tema sentimental, el heavy metal español muestra muy poco interés por ello, con apenas una representación en cada disco. En su lugar encuentra otros asuntos más interesantes que tratar. Pero si se tiene en cuenta el enorme crisol temático del propio género, se repite con cierta frecuencia en comparación con el resto, y de ahí que se cite en este lugar de la relación. Hay que indicar que ha sido separado el concepto de amor del de desamor, que aparecerá más tarde. Ambos son románticos, pero al menos de momento, en este apartado, se alude exclusivamente al primero de ellos. Además, otro punto a tener en cuenta es que no todas las canciones de amor son lentas, o baladas, y al revés: no todas las canciones lentas son de amor, lo que se sale del cliché, y a veces se presta a confusión. No en vano, precisamente el heavy metal compuesto en España tiene una llamativa representación de canciones potentes y rápidas basadas en este tema, pudiendo encontrar también, moviéndose en un término ambiguo entre éstas y las de ritmo lento, la figura de los medios tiempos como solución intermedia. Visto lo anterior, ejemplos de baladas y medios tiempos podrían ser los siguientes:

⁷⁴⁹ Hay excepciones, como Medina Azahara, con cinco canciones románticas entre los tres discos analizados para este capítulo (1978-1985), pero lo normal oscila entre las dos (en grupos como Barón Rojo o Santa, por ejemplo), una (por ejemplo Ángeles del Infierno, Evo, Panzer o Sobredosis) o ninguna (Obús, Mazo o Tritón).

Dices que todo ha cambiado,
que no puedes continuar,
que te vas lejos de aquí
para ver tu realidad.

Una mano cerca de otra mano,
es más fácil caminar,
y tan libres como una gacela,
sin tener que responder a nada.

Sobre la mesa hay
una carta de amor,
sobre la mesa hay
una estrella de tu corazón.

Las sombras siguen mis pasos,
la noche habla por ti,
grabada a fuego en mi sangre,
encadenado a ti.

Un camino cerca de un camino,
todo el tiempo para andar.
Un amigo cerca de otro amigo,
no morir de soledad.

[...]

Junto a ti todo es mejor,
junto a ti la vida es algo más.

(“Junto a ti”. Panzer)

Estar lejos de ti
es una larga agonía,
y nada funciona
si no estás a mi lado.

Y ya tu aliento es
oxígeno para mí.

Te miro y enciendes mi sangre,
y fluye en mis venas
hasta mi corazón
lleno de deseo.

Al mirarte, nena,
me enamoro de nuevo de ti.
Al besarte, nena,
te siento más cerca,
muy dentro de ti.

No puedo vivir sin ti.
Si no estás conmigo
todo gira distinto.
No puedo vivir sin ti.

Quiero que calientes mi mente
con tus suaves labios,
con tus encantos, estreméceme.
Y al despertar cada mañana
tenerte cerca.

(“No puedo vivir sin ti”. Sobredosis)

Ella sólo te entendió,
y eso en ti es algo nuevo.
Es más fiel que cualquier razón
inspirada en tus sueños.

Ella es el refugio de tu soledad,
no te pide nada más.
Hace de su cuerpo tu posesión,
no te exige tu amor.

Ella sólo bebe de tu boca,
está a tu lado y es tu sombra.
Sólo ríe cuando ríes tú,
sólo llora cuando mientes tú.

Ella sólo calma tu sed
dentro de ti.
Ella sólo calma tu sed
dentro de ti.

Si yo la veo pregunta por ti,
dice a tus amigos que eres el mejor.
Desde la puerta la ves sonreír,
ella te guarda de cualquier traición.

Muy, muy cerca oyes su corazón,
late con tu ritmo, tú eres su canción.
Sólo ríe cuando ríes tú,
sólo llora cuando mientes tú.

(“Ella”. Ñu)

Rompe el sol la triste oscuridad,
rompe el sol estrellas que se van,
y un nuevo día empieza a fluir,
y yo tras el balcón estoy pensando en ti.

Rompe el sol y todo sigue igual,
rompe el sol y no puedo olvidar
aquellos días que estabas junto a mí,
y no puedo dormir en esta oscuridad.

Y yo tras el balcón viendo el amanecer,
y poco a poco intento sonreír.

(“Tras el balcón”. Medina Azahara)

Dentro del conjunto de canciones de amor que no responden al estereotipo de la balada o del medio tiempo, y que por el contrario tienen un ritmo más rápido, una mayor potencia o ambos al mismo tiempo, se encuentran ejemplos como los siguientes:

Déjalo para otra ocasión,
confiaba en que me ibas a llamar,
igual así consigo olvidar,
quizá sea lo mejor.

Era la primera vez que sentía
una extraña sensación.
Mi mente tu imagen retenía
con verdadera obsesión.

Todo era en ti tan excitante
que anulaba mi ser.
Tú eras para mí a todas las horas
algo por lo que vivir.

Eras más fuerte
que mi propia voluntad.

Prisionero, prisionero de tu amor.
Prisionero, prisionero de tu amor.

En el momento en que no te veía
yo me sentía morir,
y juraba una y otra vez
no acordarme de ti.

Me mostraba algo indiferente,
no había nada que hacer.
Tú tal vez sin llegar a saberlo
te apoderaste de mí.

(“Prisionero”. Ángeles del Infierno)

¿Qué es de tu vida?
¿Qué haces aquí?
¿Será que acaso
estás por mí?

Aprieto el micro,
rompo mi voz,
decir te quiero,
escúchalo.

Súbete al globo,
huye de aquí,
será de locos
seguir así.

Súbete al globo,
no dudes más,
estamos todos,
sé que vendrás,
Y amarás,
soñarás,
vivirás,
alucinarás.

Si lo que buscas
es emigrar,
aquí en el globo
lo encontrarás.

Está tu amigo,
está tu amor,
vamos al cielo,
marchémonos.

(“Súbete al globo”. Evo)

Dame la oportunidad
de mostrarme como soy,
ábreme tu corazón,
déjame vivir en él.

Tal vez sea diferente,
pero no va a ser peor
que la rutina de siempre.

Dame la oportunidad
de cambiar tu realidad,
dame la oportunidad
de llegar hasta el final.

Llámame si quieres ver
un mundo que sea mejor,
búscame si quieres tener
un lugar a donde ir.

No nos faltará voluntad
para ir hacia delante,
volar a otra dimensión.

(“Dame la oportunidad”. Barón Rojo)

Dame un minuto, debemos hablar,
 los problemas no se arreglan sin perdonar.
 No se trata de discutir,
 escúchame una vez más.

Sé que es difícil, es duro seguir,
 muchas noches las pasas pensando en mí,
 la distancia no impedirá
 que vuelva pronto a ti.

No, no se trata de un juego,
 es una forma de vivir.
 No, no se trata de un juego,
 son tantos años ya.

Cada día que pasa, más lejos estás,
 tus ojos tristes te delatan.

¿Quién eres tú?
 Quien hace posible mis sueños sin querer,
 quien comprende todo sin más.

Quiero que sepas que no te engañé,
 sabes bien que mis promesas siguen en pie,
 no me aceptes por compasión,
 escúchame una vez más.

(“Sólo eres tú”. Santa)

La temática fantástica, apocalíptica o mitológica también tiene su lugar dentro del heavy metal español, al igual que ocurre en la rama anglosajona. En ella se encuentran gran parte de las referencias que Deena Weinstein catalogaba como “temas de caos”: catástrofes naturales, visiones apocalípticas, demonios, monstruos, destrucción, terror, ciencia ficción, profecías, leyendas medievales o folclóricas, y demás imaginería fantástica heredada del concepto romántico de la evasión. En conjunto es una de las temáticas más conocidas del género, y de las que más tópicos han suscitado en torno al mismo, mayormente por su espectacularidad en el momento de su representación gráfica. No en vano, es la elegida para ser la imagen del heavy metal en camisetas, portadas de discos, carteles, etc., pese a no ser especialmente numerosa en el total del repertorio. Paradójicamente, en la encuesta inicial no aparecía reflejada, quedándose sin obtener ningún voto. Sin embargo este hecho tiene una explicación: la mayoría de respuestas las han dado personas que se sitúan dentro o en el entorno del estilo. Conocedores de su música y su contenido, no es raro, por tanto, que no la hayan considerado especialmente representativa, al contrario de lo que percibe el público ajeno al mismo, mucho más influenciado por la imagen que por la música y el texto. Hay que reseñar, de todas formas, que estas visiones fantásticas responden generalmente a metáforas de temas mucho más reales⁷⁵⁰; pero salvo citas directas de los sucesos a los que se refieren, se ha preferido incluirlos en este epígrafe, en vista del carácter adquirido. Muestras ilustrativas de esta temática podrían ser las siguientes⁷⁵¹:

⁷⁵⁰ Por ejemplo, “Principio y fin” (Tritón), “Sombras en la oscuridad” o “El principio del fin” (ambas de Ángeles del Infierno), son visiones apocalípticas de desastres o ataques nucleares.

⁷⁵¹ Además de las que aquí se citan, se pueden añadir también, por ejemplo, “El exterminador” (Tigres), “Corriendo salvajemente” (Sobredosis) o “Salvaje como puro metal” (Panzer), reseñadas al ilustrar precisamente la *evasión* romántica a través de la fantasía.

El sol le daba paso a la oscuridad,
un reino de terror se instalaba ya.
Un mar de tinieblas negras cubría la
[tierra,
el fin estaba próximo de la humanidad,
puede esto ser sueño o realidad, no sé.
Sombras en la oscuridad.

Almas endiabladas, seres sin piedad,
es la noche de Satán.
Una extraña fuerza invade mi interior,
todo ha cambiado en mi ser,
tengo la fuerza y tengo el poder, lo sé.

Sombras en la oscuridad.

Ya mi mente está vacía,
nada puedo recordar,
estoy sediento de poder.
Yo nada puedo hacer
contra las fuerzas del mal.
La profecía se cumplió.

(“Sombras en la oscuridad”.
Ángeles del Infierno)

Algo extraño siento,
una fuerza oculta,
estalla el corazón,
la sangre hierve en mis venas.

Luna llena, noche de estrellas,
soy una fiera sin rumbo.

Saltaré a la calle,
me arrastraré en las sombras
y siempre estaré
al acecho de tu alma.

Debes saber lo que te va a pasar,
algunos segundos bastarán.

Vivir otra vez, nacer otra vez.

Gritos en la noche,
sangre en el asfalto,
tu cuerpo entre basuras,
otra víctima más.

No importa que grites, no te escucharán.
Tu garganta se niega a reaccionar.

Vivir otra vez, nacer otra vez.

Entro en acción. Reencarnación.

(“Reencarnación”. Santa)

Cuando mires hacia arriba
fijate en aquel destello.
Es una nueva cruzada,
la batalla del silencio.

Los caballeros de hierro
que vienen de las estrellas
oyeron nuestros lamentos.

Ellos vendrán
con banderas de luz.
Ellos vendrán
con espadas de fuego.
Ellos vendrán
a romper tu silencio.
Ellos vendrán
con espadas de fuego.

En caballos de firme acción
y en carrozas de oro,
sobre un sueño cabalgas tú,
entre nubes de hielo.

Tu caballero de hierro
que viene de las estrellas
Sabe que le llamaste tú.

[...]

Han huido en la oscuridad,
en la noche de truenos.
De mi ventana los vi pasar
a la batalla del cielo,

donde guerreros de carbón,
con su rey tragafuegos,
no pudieron nada hacer
por romper el silencio.

(“Los caballeros de hierro”. Ñu)

Sigue mi sombra alguien
oculto en la oscuridad.
Un frío aliento llena
mi cuerpo de terror.

Y sé que oculto
entre las sombras acecha
una víctima más.
Y sé que oculto
entre las sombras
un ser siniestro me ve.

Luce el asfalto y siento
garras en el corazón.
El miedo me agarrota
y no responden mis pies.

[...]

Mi mente inventa bestias
persiguiéndome.
Las sombras se convierten
en sádicos asesinos.

Alguien sigue mi sombra de cerca
oculto en la oscuridad.

(“Alguien”. Obús)

“Soy principio y fin,
quien crea en mí no morirá,
pues escrito está
que el cielo se abrirá en dos”.

Brujos y profetas sabios
lo escribieron, lo anunciaron:
el Apocalipsis llegará algún día.

... Y los cielos se abrieron
escupiendo azufre y fuego,
y la tierra entera oscureció.

... y yo conseguí sobrevivir
... el Apocalipsis se cumplió.

... Pude percibir
que el horizonte se cubrió
de una extraña luz
que pronto todo iluminó.

Y una nube de azufre y de fuego se alzó,
como una hoz en el aire sembró el terror.

Nada quedó en pie,
la muerte desfiló triunfal,
nadie consiguió
de ese infierno escapar.

Fui capaz de sobrevivir por azar,
o tal vez fue la voluntad superior.

Fui capaz de sobrevivir por azar,
mas se cumplió que el poder
sólo trae destrucción.

(“Principio y fin”. Tritón)⁷⁵²

Prácticamente en la misma proporción que las letras fantásticas aparecen las de temática *antibélica*, fundamentalmente alimentadas por dos asuntos: en primer lugar, por el *servicio militar obligatorio* (la “mili”), y en segundo lugar, en clara oposición a la escalada militar que se vivió a principios de los ochenta en todo el mundo, y que tuvo su incidencia real en España. La “mili” fue uno de los temas de mayor actualidad a finales de los setenta y principios de los ochenta. Aunque afectaba principalmente a los jóvenes, la realidad es que incidía en la vida de todas las familias, en sus economías, en los estudios y en el mercado laboral, llegando a causar verdaderos estragos. Además, suponía la aceptación de unos valores con los que pocos jóvenes comulgaban tras la caída del Régimen, y un obstáculo para alcanzar la libertad que se estaba persiguiendo con tanto ahínco, lo que la convirtió en uno de los principales blancos de las iras sociales. Aunque ya existían antes, siendo perseguidos y encarcelados, con la caída del franquismo comienzan a aflorar los objetores de conciencia, que se negaban a realizar el servicio

⁷⁵² En la segunda mitad de la canción se aprecia de forma velada la referencia a la catástrofe nuclear que se comentaba líneas atrás, y en el último verso hace una crítica directa al poder, una crítica política abierta.

militar alegando conflictos morales; y en 1978, con la redacción de la Constitución, se da el primer paso para regular esta nueva modalidad. Sin embargo, hay que apuntar que la “mili” legó uno de los personajes más respetados y admirados por una buena parte del mundo del rock y del heavy metal: el insumiso, que se enfrentaba abiertamente al sistema negándose a cumplir con el servicio militar obligatorio, ya fuera en su modalidad activa o como objetor de conciencia, y llamando, por tanto, a la desobediencia civil. Este insumiso pasó a convertirse, por un lado, en delincuente, pero por el otro también se convirtió en un héroe para gran parte de la juventud, especialmente la perteneciente a la clase obrera. Conviene aclarar que su “delito” no sólo le convertía en proscrito por parte de la ley: además de poder ingresar en prisión, una de las consecuencias de la insumisión era la dificultad para incorporarse al mercado laboral. No en vano, y hasta su derogación en el año 2001, uno de los aspectos que debía figurar en cualquier currículum vitae era si se había realizado con anterioridad el servicio militar, y la condición de delincuente del insumiso le abocaba prácticamente al fracaso en esta empresa. Toda esta conjunción de militarismo y problemática social fue un caldo de cultivo especialmente fértil para el heavy metal español, que no dudó en reflejarlo en sus canciones. Respecto al otro asunto comentado líneas atrás, los últimos coletazos de la guerra fría provocaron una escalada militar en todo el mundo que tuvo también su incidencia en España, especialmente con el debate acerca de si el país debía o no anexionarse a la OTAN, con todo lo que ello implicaba (algo que finalmente ocurrió el 30 de mayo de 1982)⁷⁵³. A través de eslóganes como “OTAN de entrada no”, enarbolado por el PSOE para la campaña de las elecciones de 1982, o el de “OTAN no, bases fuera”, se criticó con dureza el militarismo imperante de Estados Unidos, y la implantación de bases aéreas norteamericanas en territorio nacional. Tanto fue así que, aún después de haber ingresado en la Organización, y por la presión popular, se convocó un referéndum para decidir la conveniencia de seguir o no en ella⁷⁵⁴. Se estaba dando entonces una paradoja: si bien las bases estadounidenses fueron claves para la entrada y el arraigo del rock en España a finales de los sesenta y principios de los setenta, durante los ochenta se convirtieron en un enemigo a batir. El heavy metal se unió a las voces discordantes que pedían la neutralidad nacional en el conflicto de la guerra fría, la denegación del permiso para establecer bases americanas como la de Torrejón de Ardoz, así como la no participación ni entrada en la OTAN, que de por sí supondría la aceptación de ciertas condiciones. Todo ello se reflejó en unas letras comprometidas con el antibelicismo y la defensa de la paz que, en un país recién salido de una dictadura militar, se convirtieron en temas lo suficientemente sensibles como para ser ignorados. Así pues, tanto en el caso del servicio militar obligatorio como en el caso de la OTAN, el rechazo social manifiesto tuvo su representación evidente en el mundo de la cultura, y en las canciones de heavy metal se pueden encontrar letras que abordan cada uno de estos asuntos, desde la oposición a la “mili” (con ejemplos tan ilustrativos como “Galones de plástico” -Panzer- o “Se terminó” -Banzai-) al rechazo a la OTAN (donde destacan temas como “Las flores del mal” -Barón Rojo, referente a los misiles- u “OTAN sí, OTAN no” -Panzer, con título muy claro-), pasando por el llamamiento a la insumisión (por ejemplo “Alíate” -Sobredosis-) o al antimilitarismo en general (por

⁷⁵³ <<http://www.defensa.gob.es/politica/seguridad-defensa/contexto/europea-atlantica/OTAN/>> (web del Ministerio de Defensa de España. [Consultado el 4-II-2014]).

⁷⁵⁴ Referéndum celebrado el 12-III-1986, y en el que el PSOE, después de haberse opuesto a la entrada de España en la OTAN, defendía ahora la postura contraria. Para más información, ver <<http://www.defensa.gob.es/politica/seguridad-defensa/contexto/europea-atlantica/OTAN/>> [Consultado el 4-II-2014].

ejemplo “Basta ya” -Bella Bestia-, “Viejos locos” -Tritón-, o “Kamikazes” -Rosa Negra-)⁷⁵⁵. Llama la atención, no obstante, que en la encuesta realizada antes de acometer el estudio, la temática antibélica no obtuviera ningún voto, algo seguramente sujeto a la actualidad evidente de ambos aspectos (“mili” y OTAN) a principios de los ochenta, pero que hoy en día han perdido ese componente de presencia social (uno por desaparición, y el otro por inercia):

De buenas a primeras
te están utilizando,
estrellas y uniformes,
cuarteles y demás.

No hay más aplazamientos,
ni prórrogas, ni cuentos.
Te cuadras o te arresto,
firmes y sin contestar.

Y tú siempre mirando al cielo.
Y tú siempre miras al cielo.

Te cortarán el pelo,
te lavan el cerebro,
fusiles y ordenanzas,
aprendes a matar.

Pelotones de castigo,
desertores y rebeldes,
despersonalizados,
la blanca se hace rogar.

Y tú siempre mirando al cielo.
Y tú siempre miras al cielo.

Galones de plástico.
Galones de plástico.
Galones de plástico.
Fácil manera de mandar.

Entre cortes de mangas,
inmensas borracheras,
equis tras equis tachas
los días uno a uno.

(“Galones de plástico”. Panzer)

La gente trata de ignorar que existen
las flores del mal,
pero lo cierto es que se multiplican
en campos de metal,
y el mundo cae sin remisión
en un pozo infernal,
pues nadie quiere reconocer
que esto es el final.

¿Por qué se empeñan en destruir
todo lo bueno que queda aquí?
¿Por qué germinan en cualquier lugar,
sin un control, las flores del mal?

Hay que arrancar las flores del mal.

Ya nadie lucha por el futuro,
todo es provisional,
y el egoísmo se hace estandarte
internacional.

Ojo por ojo, diente por diente,
es ley fundamental,
y así sin duda nos llevarán
al juicio universal.

¿Qué genios locos van a impedir
que este siglo llegue a su fin?
¿Por qué germinan en cualquier lugar,
sin un control, las flores del mal?

(“Las flores del mal”. Barón Rojo)

⁷⁵⁵ Así mismo resulta muy ilustrativa de esta temática la canción “Hiroshima”, de Barón Rojo, ya mencionada cuando se hizo referencia al concepto romántico de la evasión en el espacio.

Me voy a ir,
ya no hay solución,
me llevan, se acabó.
Me enseñarán
el lenguaje de la guerra,
y de eso paso yo.

Si pudiese rebelarme...
pero ellos son así,
me mandan lejos de mi mundo,
para mí
se terminó.

Recordaré
una y otra vez
momentos que pasé.
Intentaré
que no puedan derrotarme
y firme aguantaré.

(“Se terminó”. Banzai)

Ya estamos hartos, siempre lo mismo,
ya estoy cansado del exhibicionismo,
con sus misiles, qué bella gesta,
todos dispuestos a caernos en la cresta.
Basta, basta.

Queremos tener
un futuro claro y limpio ya.
Intenta escuchar,
acércate más y nos oirás.

Ya está bien,
hay que parar la cuenta,
hay que parar la cuenta atrás,
basta ya.

No sé qué pasa, ¿es que estás sordo?
Sí, sí, ya sé que hablo con un pez gordo,
sé que usted piensa (que) soy un estorbo,
pero es mi juventud, la suya ya es un
[morbo.

Basta, basta.

Sabes bien
que hay que parar la cuenta,
que hay que para la cuenta atrás,
basta ya, basta ya.

(“Basta ya”. Bella Bestia)

La humanidad, desde el principio,
mata y muere sin un porqué.
Sectas del mundo mueven los hilos
todo es política y religión.

En nombre de la paz
te preparan para la guerra.

Imperialistas, superpotencias,
Este, Oeste, y tú entre los dos.
Atardecer del siglo XX,
jugamos a la violencia.

En nombre de la paz
te preparan para la guerra.
En nombre de la paz
me hacen esclavo de su ambición.

OTAN sí, OTAN no.

Entre convenios, bases militares,
poco a poco se adueñan de ti.
Gobiernos de paja, Naciones Unidas,
derechos humanos al paredón.

(“OTAN sí, OTAN no”. Panzer)

No voy a matar por nadie,
no voy a derramar la sangre
de alguien que sea como yo.

Juraré por mi bandera,
lucharé entre mi gente,
dispararé, con mi guitarra, rock.

Alíate, alza tu bandera,
la nuestra es la del rock.

No llevaré sus uniformes,
no me convencen sus galones,
llevaré mis vaqueros
y mi chupa de cuero.

No voy a disparar un rifle
ametrallador,
dispararé mi guitarra
entre notas del rock.

[...]

No voy a conducir sus tanques
no voy a pilotar sus naves,
no pulsaré ese botón.

(“Alíate”. Sobredosis)

Pones tus sueños y tu juventud,
preguntas cuál es la misión,
un largo viaje en busca de la luz,
kamikazes, héroes de cartón.

Unos viejos locos te harán creer
amo del cielo y de la gloria,
te hacen sentir un hombre de poder,
cambian tu vida por una victoria.

Todos bailan al son de una canción,
una melodía llamada muerte,
obcecados por su fe en la nación,
su corazón dan, cueste lo que cueste.

De madrugada salió,
un brillante blanco dio.
Hoy su misión terminó,
víctima mil ciento dos.

(“Kamikazes”. Rosa Negra)

Nadie va a venir
a remediar tanta maldad,
ni a defender
a aquel que sufre,

mientras nos sentamos
impasibles a esperar
que un buen día
aprieten el botón.

Lucha por la paz.

Ellos, viejos locos
empeñados en volar
por los aires
todos nuestros sueños.

No saben que aquí,
y en cualquier lugar,
hoy se está luchando
por la paz.

Lucha por la paz.

Hay que hacerles ver
que la violencia y la opresión
nunca fueron
armas eficientes.

Contra la unidad
no hay nada que hacer.
Hoy el mundo
lucha por la paz.

(“Viejos locos”. Tritón)

La temática costumbrista y/o urbana ocupa el siguiente puesto en cuanto a presencia en las letras del heavy metal español. En ella se agrupan todas aquellas que se refieren a asuntos cotidianos, y en un escenario generalmente urbano, ya sea la ciudad en toda su magnitud, o el barrio en el que se desarrolla la vida habitualmente. De esta manera, existen narraciones de situaciones propias del día a día, reivindicaciones del barrio o la ciudad como espacios propios, visiones del ritmo vertiginoso de la vida en las grandes ciudades, descripciones de lugares o del entorno, y todas aquellas que tienen como centro lo que podría ser una fotografía de la normalidad diaria. No se incluyen, sin embargo, las que utilizan la ciudad como escenario de una crítica o una reivindicación, ya sea política, social o de cualquier otro tipo. Antes de proceder a citar algunos ejemplos, conviene hacer dos observaciones acerca del costumbrismo como temática dentro del género: en primer lugar, se trata de otro escalón dentro del crisol de temáticas principales, y es que entre la del antibelicismo y esta, aun siendo consecutivas en orden de aparición, hay un salto cuantitativo que debe ser, al menos, reseñado. De hecho, casi se podría decir que dos tercios del repertorio analizado se corresponden con alguna de las ocho temáticas citadas anteriormente. Y en segundo lugar, la encuesta inicial arrojaba un resultado distinto, situándola bastante más arriba de lo que se encuentra en realidad. La explicación a esto puede ser, sin embargo, perfectamente justificable, y es que el carácter del heavy metal español es netamente urbano si se tiene en cuenta que presenta un alto nivel de transversalidad en este sentido. Es decir, que no hace falta que la temática sea

explícitamente urbana o costumbrista, sino que este escenario, ya sea físicamente o a través de ciertos giros o elementos, está presente en muchas otras letras que, en realidad, se refieren a temas muy distintos. Grupos como Obús resultan especialmente prolíficos retratando el costumbrismo y la escenografía urbana, bien de forma directa o de forma transversal, dotando a sus letras de una personalidad muy característica. Canciones como “Taxi” o “Deprisa, deprisa” son buenas muestras de ello, si bien se pueden citar también otras de distintas bandas, como “Ven corriendo” (Bella Bestia) o “Sobre el cristal” (Medina Azahara)⁷⁵⁶:

Salgo corriendo, tengo que llegar.
Tengo una cita, no puedo faltar.
Subo en el coche, no quiere arrancar,
vaya faena, qué le pasará.

Tengo que esperar, un taxi pasará,
miles por aquí suelen siempre venir.

El tiempo pasa y yo sigo aquí,
ni un solo taxi veo ir ni venir,
cruzo la calle por tercera vez,
los nervios a tope, me pongo a correr.

Tengo que esperar, un taxi pasará,
miles por aquí suelen siempre venir.

Taxi, taxi.

Lo que faltaba: comienza a llover,
estoy empapado y nada que hacer.
Por fin veo uno, empiezo a llamar,
un espabilado lo ha pillado ya.

(“Taxi”. Obús)

Deprisa, deprisa,
tu chica te espera
en el bulvar,
en aquel viejo bar.

Deprisa, deprisa,
tus troncos se aburren
en el mismo bar,
cansados de esperar.

Te comen el coco,
no puedes pensar
por ser ese chico
de la gran ciudad.

Deprisa, chico de la gran ciudad.

Deprisa, deprisa,
quitaos del medio,
dejadme pasar
que tengo que llegar.

Deprisa, deprisa,
semáforo en rojo,
gentes *atontás*
te van a retrasar.

[...]

Pisos, pisos,
calles, calles,
qué dura ciudad
tengo que atravesar.

Por fin casi llego,
una voz me llama
¿hey, cómo, te vas?
Un control policial.

Ya sé que no voy
a llegar
por ser ese chico
de la gran ciudad.

(“Deprisa, deprisa”. Obús)

⁷⁵⁶ Otros ejemplos ilustrativos podrían ser “Perdido en la ciudad” o “Evasión” (Obús), “Harlem” (Rosa Negra) o “Trampa mortal” (Goliath), citadas anteriormente al hablar del concepto romántico de la evasión, así como de la influencia del rock urbano sobre el heavy metal.

Vibran sobre el cristal
unas gotas de agua fría,
se mezclan con mi mirar
y comienza el nuevo día.

Que se me va.

De vuelta a la ciudad,
prisionero cada día,
mil cosas por resolver
que al final nunca terminan.

Y se me va.

Que se me va.

[...]

Preguntas sin contestar,
cantidad de noches frías
que de nada han de servir
si no encuentro la alegría.

(“Sobre el cristal”. Medina Azahara)

En un rincón de cualquier ciudad
te sentirás prisionero, no lo podrás evitar.
Ruido infernal de escandalosas sirenas,
seres humanos metidos en grandes colmenas.

No esperes más, haz algo por ti,
luchamos juntos por sobrevivir.

Miras a tu alrededor y siempre lo mismo,
este lugar se está volviendo maldito.
Decidete, no lo pienses más,
tal vez no tengas otra oportunidad.

Ven corriendo, vamos a hacerlo cambiar.
Ven corriendo, hay que llegar al final.
Ven corriendo, si pensamos igual.
Ven corriendo, intentaremos ganar.

No hay que esperar, que no nos vean la espalda,
unidos para ganar, nos plantaremos de cara.
Habla por ti, este es tu sitio y tu gente,
tenemos que hacer este lugar diferente.

(“Ven corriendo”. Bella Bestia)

Un tipo de letras muy distintas son las que aluden a superación, confianza, autoestima e incluso ego. Se trata del concepto romántico del individualismo absoluto, en el que el *yo* es la temática en sí misma, abordándolo ya sea como exaltación de uno mismo, o bien como propietario o destinatario de una serie de valores y necesidades. En cierto modo se podría decir que a través de este tipo de mensaje se recrea el ideario del rockero de barrio, del *heavy*, de cómo se enfrenta a la vida y a sus circunstancias a comienzos de una década y de un momento tan especial para la sociedad española. Así, por una parte será la continuación del antihéroe local, *chulo*, que impone su ley, mencionado en los dos primeros capítulos, con su egocentrismo y autosuficiencia; y por otro una aportación de conceptos que irán en perfecta comunión con la música que el propio heavy metal representa. Pero ante todo, la idea de que no hay nadie más importante que uno mismo, que el *yo* merece tanto respeto o más que cualquier otro, sin entender de riqueza, poder o clases sociales. Obús será uno de los grandes retratistas del heavy metal español, y de los que mejor supieron plasmar la figura y el carisma de este tipo de personaje, aunque no será el único.

Tengo una mano para dar
buenas *gallas* a quien me mire mal.

Mi mano diestra
toca con suavidad,
pega con fuerza,
me da placer cuando no estás.

Cuando mi mano está en tu piel
se te ponen los ojos del revés.

[...]

Tiene en sus dedos rapidez,
en su puño la fuerza de la ley.

(“Mi mano diestra”. Obús)

No puedes huir,
no puedes correr,
no puedes salir,
¿qué vas a hacer?

Intenta luchar,
conserva la fe,
apuesta por ti,
piensa que vas a ganar.

Y si algo falla
quizás mañana saldrá,
no desesperes,
no llores más.

Duro, duro y potente
tienes que ser, la vida es así.
Duro, duro y potente
como el metal, no te van a romper.

La bestia esta en ti,
la puedes matar,
intenta pensar
por dónde flaqueará.

Si la puedes ver
no tengas piedad,
si fuese al revés
te iba a descuartizar.

[...]

Todo se puede arreglar,
sólo depende de ti.
Todo se puede arreglar,
depende de ti, depende de ti,
tan sólo depende de ti.

(“Duro y potente”. Banzai)

Abre tus ojos y mira bien,
siempre hay más por conquistar.
Hoy saliste a vencer,
decidiste escoger.

Tómalo y calcula bien.
Quieres eso y nada más.

Eres invencible.

Hábil forma de entender.
Eres tú y todo está bien.
No detengas tu instinto,
puedes todo y quieres más.

Vas directo hacia el poder.
No consientas ir atrás.

Eres invencible.

Has ganado distinción.
No preguntes si está bien.

Nadie te para.
Eres Dios y eres tu rey.

(“Eres invencible”. Ñu)

Estad preparados que ya estoy aquí
dispuesto a cortar cabezas, ya os lo advertí.
Soy el mejor guerrero, ni el Cid Campeador.
La guerra de las estrellas ganó mi honor.

No estoy en broma, esa es mi intención.
Si alguien me para quizás sea peor.
Soy el mejor guerrero, disfruto el honor.
Nunca me he equivocado, no, no.

Vencí a los marcianos y al lobo feroz,
las brujas son mis amantes y el miedo soy
yo.
Soy el mejor guerrero, no debes dudar,
si tienes un día libre me puedes llamar.

A gente importante mandé ejecutar.
Pisándoles la lengua les vi implorar.
Soy el mejor guerrero, mi espada es la ley,
la sangre de mi enemigo es mi bebida.

La muerte me acecha, es mi mejor diversión,
burlando su sombra me puedo reír.
Soy el mejor guerrero, no debes dudar,
si tienes un día libre me puedes llamar.

Bebiendo con el diablo me paso la noche,
el fuego es mi posesión, el mal está lejos.
Soy el mejor guerrero, pregúntale a él.
Leyenda, ficción o cuento, me tienes aquí.

(“El mejor guerrero”. Ñu)

En igualdad de proporción entre ellos ocupan su lugar dentro del repertorio del heavy metal español los temas instrumentales, la crítica personal, el sexo y la figura de la mujer fatal.

Los temas instrumentales son la prueba fehaciente de la importancia que la música por sí misma adquiere dentro del heavy metal. En este caso no se trata de dimensión verbal, pero se han querido hacer constar en este punto por la comunicación no verbal que ofrecen, especialmente a quienes tienen asimilado y decodificado el lenguaje musical del género. Además, la temática instrumental provoca que una buena parte de la información se desplace hacia el segundo nivel de significación, conformado por los propios títulos de las canciones, que de esta manera adquieren un mayor protagonismo en su aporte de significado. Así, dentro de este grupo se pueden citar obras como “Efluvios” y “El Barón vuela sobre Inglaterra” (Barón Rojo), “F.M.” (Obús), “Instrumental” (Panzer), “Santa” (Santa) o “Noches de pasión y lujuria” (Sobredosis).

Dentro de la crítica personal se han englobado aquellas letras que no se refieren a aspectos plurales o conceptos ambiguos, sino a personas concretas. Es decir, que se trata de críticas directas que responden a algún tipo de enfrentamiento, comportamiento o crítica anterior. En este sentido, prácticamente se podría saber a quién va dirigida cada una, aunque no se cite nunca el destinatario, si se conoce el entorno en el que se movía cada grupo, así como su repercusión sobre la escena. No en vano, aquél podía ser un periodista, un detractor, un músico, un político, un directivo, un manager, etc., y en España, a pesar de la importancia que llegó a tener, la escena no era tan grande como para poder conservar el anonimato durante mucho tiempo. Como ejemplos cabe mencionar canciones como “No me rindo” (Tigres), “Sucio embaucador” (Sobredosis), “Muévete por ti (Muévete)” o “No fuiste capaz” (Bella Bestia):

Tú trataste de conseguir
reducirme a cenizas,
tú trataste de aniquilarme
y quisiste comprar mi alma.

Si pudiera cazarte,
sucio embaucador,
dirías a la gente
que no sabes de rock.

Siempre tu lengua hablando va,
que lo que hacemos no está bien.
Siempre quisiste manchar mi nombre
diciendo que somos caducos.

[...]

Sucio, sucio embaucador.

(“Sucio embaucador”. Sobredosis)

Has llegado muy tarde a este sueño,
olvidaste correr,
ya se pasa tu tiempo, no juegues,
esto no va hacia atrás.

Muévete, vamos muévete, muévete,
nadie da nada por ti.
Muévete, vamos muévete, muévete,
tus pasos hablan por ti.

Siempre es mejor reírse
cuando debías llorar,
siempre es mejor moverse,
cógete fuerte, este tren no parará por ti.

Hace tiempo caíste vacío,
sin ganas de levantar,
no pudiste encontrar el camino
y te pasaste al entrar.

(“Muévete por ti -Muévete-”. Bella Bestia)

Aunque tú pienses mal de mí,
no me importan tus razones.
Nunca podrás destruir
mis ilusiones.

Tú siembras el mal
por donde vas,
gozas con ello.
No pienses jamás
que por hablar
quemas mis sueños.

No me rindo,
no me rindo,
no me rindo por ti.

Si tienes la oportunidad
de cruzarte en mi camino,
pon atención al escuchar
lo que te digo.

Yo sé que al final
conseguiré
lo que deseo.
Tú luego dirás
que todo fue
por el dinero.

(“No me rindo”. Tigres)

Duele, ya no duele
que me digas al futuro no.
Siento muchas voces
con gran fuerza en mi corazón.

Coge el relevo si te crees con poder
de cambiar y arreglarnos las cosas,
coge el relevo si te crees con poder
de limpiar de espinas nuestras rosas.

Nunca creí ninguna promesa
que pudieras hacerme,
jamás dijiste la verdad, ya lo sé.
Tú ya no tienes el poder,
nunca caí de rodillas,
sólo me puedo reír.

Duele, ya no duele
porque a nadie has podido engañar.
No creas que te odio,
simplemente no podía durar.

Queda tranquilo, nadie te va a encerrar,
nosotros no somos tan crueles.
Duerme tranquilo, ahora puedes soñar
y seguir abrigado en tus pieles.

(“No fuiste capaz -duele-”. Bella Bestia)

El sexo como tema central es la segunda de las tres partes de la trilogía arquetípica asociada al rock (sexo, droga y rock and roll) que aparece en la relación de temáticas más frecuentes, toda vez que el propio rock ocupa el primer puesto de forma destacada. Sin embargo, aunque ocupa su nicho dentro del repertorio, hay que puntualizar un aspecto importante, y es que de todo el análisis realizado para la primera mitad de la década, sólo tres grupos (Obús, Sobredosis y Tritón) hacen de él el protagonista de alguna de sus letras. Es decir, que si se observa desde el punto de vista de los músicos, y no del de las canciones, se podría considerar que en realidad el sexo no ocupa un lugar siquiera relevante dentro de la temática del heavy metal hecho en España hasta 1985. Esto diverge de la concepción que desde ciertos sectores sociales y políticos se tenía (y se tiene aún) del propio género, y demuestra hasta qué punto la influencia del modelo social americano estaba calando en la moralidad del país, creando una alarma excesiva e innecesaria. No obstante, el tratamiento del sexo existió, y además mostrado de manera ciertamente explícita, por lo que no puede ni debe obviarse. Buenos ejemplos de ello son los siguientes:

Hace meses que llevo sin pillar
a una tía que me pueda ligar.
No encuentro a nadie,
ni tampoco ocasión
que me procure alguna satisfacción.

No me importa si es un callo,
qué más da.

No quisiera parecer animal,
pero es algo que no puedo evitar,
no necesito a una tía formal,
quiero a una tronca que se lo haga legal.

No me importa si es un callo,
que más da.

Ya no queda ningún remedio
que me pueda apaciguar,
la muñeca la tengo rota
y cualquier tía da igual.

Da igual, da igual,
da igual, sólo un minuto será.

Mis pulsaciones cada vez suben más
cuando una tía pasa cerca de mí,
las duchas frías ya no son solución
porque hasta el agua se convierte en vapor.

(“Da igual”. Obús)

Oye chica, bien me engañaste,
tu astuto juego efecto dio,
con tu sonrisa de niña tonta
quién me diría que luego fueras

caliente como un volcán.

Según la noche iba pasando
tú me pedías que te diese amor,
y mientras yo te estaba tomando
me suplicabas que te diera más.

(“Caliente como un volcán”. Sobredosis)

Algo hay en ti que me llama,
y el deseo se hace presa en mí.
Una insinuación basta para conseguir
que me ofrezcas algo más que tu amor.

Una habitación, una cama
en cualquier lugar, no importa dónde esté.
Siempre vuelvo a ti porque no encontraré
a quien lo sepa hacer como tú.

¡Tienes *feeling*!

Dime qué me das y qué tienes,
que no sé alejarme de ti.
En más de una ocasión hubo otras también
A las que hice el amor, pero tú...

¡Tienes *feeling*!

... Y otras no.

(“Tienes *feeling*”. Tritón)

La figura de la mujer fatal es una de las más recurrentes del heavy metal en su proyección internacional. Aunque es frecuente escuchar que éste es un movimiento machista, lo cierto es que ningún otro género ha tratado con más respeto a la mujer, otorgándole incluso un estatus de divinidad. En este caso concreto se está ante la visión de un ser dominante, superior incluso, que es la imagen misma del erotismo; una mujer que combina la belleza, la inteligencia, el erotismo y la crueldad para controlar y someter al hombre a sus deseos, y que se convierte en una de las leyendas panteístas del heavy metal por derecho propio. Sin embargo, lo que le confiere su principal atractivo será precisamente la confrontación de lo bello con lo malo, rompiendo así con los cánones de la cultura clásica. Es, por tanto, una concepción romántica de la belleza; una belleza que es inalcanzable para el hombre, pero por la cual éste es capaz de condenarse, de sufrir, aún sabiendo que se enfrenta a un imposible. De esta manera, la mujer fatal consigue, por primera vez, mostrar a la mujer liberada sexualmente, siendo ella quien controla la situación y llevándola a sus propios términos, al mismo tiempo que muestra al hombre dominado, sometido o utilizado aun en contra de su voluntad. Si se extrapola todo esto al conjunto de la sociedad española de principios de la década de los ochenta, es fácil imaginar que se trata de un claro desafío a sus valores tradicionales, introduciendo además el debate acerca de los roles del hombre y la mujer, especialmente en materias de

igualdad y de sexo. En lo concerniente a las letras en las que aparece, y aunque lo habitual, por la propia idiosincrasia del heavy metal, es que estén narradas desde un punto de vista masculino, es importante resaltar que no siempre es así, y que se pueden encontrar ejemplos en los que precisamente es la mujer la que habla. Una muestra perfecta de esto que se acaba de explicar es la canción “No eres suficiente” (Santa), narrada y cantada por una vocalista femenina.

Siempre te veo de noche
vagando entre la sombra,
asistiendo al concierto,
excitando al personal.

¡Hey, eh! Dime quién eres,
tú, extraña mujer.

Siniestra como un zombie
me miras misteriosa
y tus labios me dicen:
"mi víctima serás".

Siempre vistes de negro
y eres tan silenciosa,
tus labios rojos brillan,
me quieren atrapar.

¡Hey, eh! Vuelve a tu tumba.
¡Hey, eh! Déjame en paz.

No me digas nada,
estoy enloqueciendo,
tus labios me atormentan,
oh no, no, no, no, no.

Siniestra mujer
¿qué poder posees?

Tus labios me atormentan,
desvío la mirada,
sin poder evitarlo
hipnotizado estoy.

¡Hey, eh! Vuelve a tu tumba.
¡Hey, eh! Déjame en paz.

¿Qué clase de ser eres?
Mujer medio fantasma
que mandas en mi mente,
oh no, no, no.

(“Labios asesinos”. Obús)

Una oscura luz
en mi ceguera reflejó
una sensación
que a tu lado me envolvió.

Una vida infiel
marca el ritmo de tu ayer,
llegaste a mí,
no recuerdo cómo fue.

Con el futuro escaparé,
y con el tiempo voy a pactar
un mundo nuevo,
un arco iris sobre una nube gris.

Son neuras del placer,
un punto oscuro en mí,
se apaga la llama,
del crepúsculo nace una nueva ilusión.

Contigo, contigo.

Insaciable mujer,
atrapado por ti,
llevas fuego en tu piel,
tristes noches sin fin.
La penumbra en tu ser
que no me deja huir.

(“Contigo”. Evo)

Dices que no lo aguantas más,
empiezo a ser demasiado para ti,
pronto habrá otro en tu lugar.

Necesito alguien más fuerte,
alguien que me cueste dominar,
tú eres solo un muñeco para mí.

Arder de amor cada noche,
descansar y empezar.
Arder de amor cada noche.

No, no eres suficiente para mí.
No, no eres suficiente para mí.

Acostumbro a pisar a tope,
sin reparos el acelerador,
emborracharme al amanecer.

Vestirme de cuero negro,
tener a los hombres a mis pies,
si eres valiente acércate.

(“No eres suficiente”. Santa)

Conseguiste arrancarme de brazos de otra mujer,
conseguiste atraparme con tus juegos de amor,
eres hielo, eres fuego, dinamita mortal,
y jugaste con más hombres sin tener piedad.

Tu fría mirada, y en tus ojos
sangre, sangre, sangre, sangre
del diablo.

Han pasado muchos años desde la última vez,
tu rostro y tu pelo han cambiado,

[tu forma de hablar también.

Te marchaste de tu casa, el mundo querías ver,
te vendiste por dinero, pues nada podías hacer.

(“Sangre”. Ángeles del Infierno)

La velocidad, las máquinas y la carretera conforman otro de los temas recurrentes del rock y del heavy metal en general. En él mejor que en ningún otro se aprecia la influencia del Futurismo, tal y como ya se ha analizado líneas atrás, pero también de ciertas ideas románticas o de corrientes de postguerra. No obstante, conviene especificar cada epígrafe para poder entender mejor qué letras se han incluido en todo el conjunto.

La velocidad fue descrita por los futuristas como la nueva belleza, representando a través ella, al mismo tiempo, el progreso: el dinamismo frente a estatismo; el movimiento y el avance hacia el futuro. La juventud de finales de los años setenta y de principios de los ochenta se identificó con la velocidad como símbolo de vitalidad y de su propia imagen, y más aún si cabe en un momento en el que tanto España como el resto de Europa se hallaba en un proceso de cambio. La necesidad de huir del tradicionalismo, de un sistema socio-político obsoleto, y de encontrar una identidad propia conllevaron una visión de la velocidad de acuerdo con los preceptos de Marinetti, de modo que su plasmación en las letras del heavy metal español no se antojaba complicada. Algunos ejemplos de esto pueden encontrarse en las letras de canciones como “Coche rápido en la noche” (Banzai) o “Piso el gas” (Evo), ya mostradas al analizar la influencia del Futurismo.

Dentro del grupo de las máquinas se pueden establecer dos subconjuntos: por un lado, todas aquellas que se refieren a un medio de locomoción (coches, motos, trenes, etc.), y por otro todas las que se acercan al concepto del robot, tan en boga en los relatos de ciencia ficción. Las primeras vuelven a incidir en el concepto futurista de la velocidad, bien como representantes de ésta, o bien como materialización de la belleza en un objeto tangible (al hilo de ello, conviene recordar que el manifiesto del Futurismo comienza considerando los automóviles como paradigma de lo bello). Pero además, un coche o una moto circulando a toda velocidad serán símbolos de libertad, del mismo modo que para los románticos como Espronceda lo era, por ejemplo, un barco de vela en el mar llevado

por la fuerza del viento. En este sentido, resulta muy fácil establecer una analogía entre Romanticismo y heavy metal, toda vez que la *Canción del Pirata* (José de Espronceda) tiene el mismo significado que canciones como “Yo sólo lo hago en mi moto” (Obús)⁷⁵⁷, resultando así mismo idéntico el simbolismo de ambas máquinas, y siendo, por tanto, perfectamente extrapolables en función de la época. El pirata decimonónico que ve el mundo desde su barco “cantando alegre en la popa” bien podría ser el rockero de barrio que otea la ciudad a lomos de su moto. El segundo grupo de máquinas es el que responde al concepto robótico de las mismas, propio de la ciencia ficción, pero también de un mundo inmerso en un evidente proceso de cambio. Los ordenadores comenzaron a acaparar protagonismo a principios de los ochenta, convirtiéndose en símbolos del progreso, pero la tecnología también traería consigo cierta desconfianza por el uso que podría tener en las manos equivocadas. De esta forma, la idiosincrasia del heavy metal le llevó a tratar el tema de una manera distópica, tal y como hiciera George Orwell en su novela *1984* (editada en 1949)⁷⁵⁸, o como empezaron a mostrar algo más tarde películas como *Terminator* (1984) o *La rebelión de las máquinas* (1986). Una letra que viene a ilustrar lo que se acaba de explicar es, por ejemplo, la de la canción “La invasión de las máquinas” (Obús):

Como una plaga de cristal y metal
forman su ejército esperando a atacar,
en la oficina, en el metro o el bar,
bajo un disfraz controlándote están.

Escuchad,
son monstruos sin risa,
son monstruos sin cuerpo,
son monstruos sin vida,
son sólo cerebro.

Son una droga, no me dejan vivir,
me han atrapado, no sé como salir,
ordenadores, comecocos, da igual,
máquinas, máquinas, máquinas, máquinas.

[...]

Acumulando datos muestran su utilidad,
saben los puntos donde atacar,
en la trastienda de algún gran almacén,
programas y un circuito, la hora “H” llegó.

(“La invasión de las máquinas”. Obús)

En tercer lugar, la *carretera* se convierte también en metáfora de libertad: por un lado sirve de vía de escape del bullicio de la ciudad, del día a día, del trabajo, las obligaciones y las preocupaciones; por otro, sirve de base, precisamente, para el coche o

⁷⁵⁷ Ya se utilizaron algunos fragmentos de la misma para ilustrar la influencia del Futurismo en el heavy metal español.

⁷⁵⁸ El grupo británico Judas Priest, considerado pionero del género, será su mejor valedor dentro del mismo, y abordaría, de hecho, su idea del “Gran Hermano” en alguna de sus canciones, como “Electric eye”.

la moto, para poder circular libremente, sin calles, sin semáforos, sin barreras; y además es el nexo de unión entre ciudades, entre lugares donde se mueven el rock y el heavy metal, donde hay conciertos, donde hay ambiente rockero. El rock y el heavy metal se conciben como algo dinámico, siempre en movimiento, y como tal la carretera aporta esa imagen, ese simbolismo de movimiento a la vez que de cercanía entre los diversos puntos de reunión. Es por ello que en las letras que tratan esto no sólo figura la carretera, sino también una descripción de la vida en ella (paradas, hoteles, lugares intermedios, etc.) y el destino al que se dirige, como aglutinador del objetivo que persigue en sí mismo el propio viaje (generalmente la celebración de un concierto). Obras que vienen a ilustrar esta temática pueden ser, entre otras, “Voy a tu ciudad” (Banzai) o “Autopista” (Obús)⁷⁵⁹:

Autopistas y carreteras,
muchos conciertos, caras nuevas,
en esos días pienso en mi hogar
en un hotel sin personalidad.

Cuando llega la noche no sé
si alucino o es verdad,
y en mi sueño yo veo tu luz,
tu resplandor de aluminio y cristal.

Cuatro y media, de madrugada,
la niebla es densa, no veo nada,
voy pegado al volante otra vez,
Jimi Hendrix en el radiocassette.

Al final del invierno vendrán
varios días de relax,
pero pronto queremos volver
en busca de acción y sentir
el calor de tu gente.
Voy a tu ciudad.

Voy, hoy voy,
voy a tu ciudad.
Voy, hoy voy,
voy a tu ciudad.

Confusión, la vida es dura
en las montañas de la locura,
voy pegado al volante otra vez,
Banzai en el radiocassette.

Cuando llega la noche no sé
si alucino o es verdad.
El concierto ya va a comenzar,
me voy a entregar y sentir
el calor de mi gente.
Voy a tu ciudad.

(“Voy a tu ciudad”. Banzai)

En la misma proporción que las letras de carretera, velocidad, coches y máquinas se sitúan las dedicadas a la figura de la muerte. Una muerte que no es vista ni tratada como algo malo; ni siquiera como un fenómeno o estado fisiológico, sino como paradigma de la belleza romántica. Se deja entrever aquí mejor que en ningún otro sitio la influencia de la corriente de novela gótica que transcurrió en las postrimerías del Romanticismo, y que comparte con él diversos aspectos. Entre ellos esa concepción alternativa de la belleza en la que lo tétrico, lo lúgubre y lo misterioso ocupan un lugar privilegiado. Ejemplos que vienen a ilustrar esta temática pueden ser “Chica sexy” (Evo), “Romance fantasma” (Ñu) o “Danza de la muerte” (Panzer)⁷⁶⁰:

⁷⁵⁹ La letra de “Autopista” ya fue utilizada como ejemplo para mostrar la influencia del Futurismo en el heavy metal español.

⁷⁶⁰ Además de las mencionadas hay otro ejemplo clarísimo en la letra de “Te visitará la muerte” (Obús), ya expuesta cuando hablábamos del concepto romántico de la evasión fantástica a través del sueño.

No sé si existes de cierto,
creo ya enloquecer,
¿por qué estás en mi espejo?
Chica sexy, rara forma de ser.

Siempre vestida en satén negro,
y el frío silencio de tu rostro
que no puedo ver.

Ya sé, presiento quién eres,
pronto me llevarás,
a ti te llaman la muerte,
Chica sexy, atrae tu frialdad.

Dispuesto estoy, cuando tú quieras,
hay algo en ti que me hace siervo
o esclavo, da igual.

Chica sexy, dentro de mi espejo,
¿hasta dónde eres realidad?
Chica sexy, dentro de mi espejo,
dime cuándo tú me llevarás.

(“Chica sexy”. Evo)

Distinguida dama, ¿dónde estás?
Perdiste tu guadaña, ¿cómo fue?
Tu manto te delata, ¿eres tú?
Te veo atormentada, ¿dónde vas?

Flotas en mi nube, no existes;
en mi corazón no te puedo ver.
Dulce veneno que me hace enloquecer,
ninfa del infierno, muéstrate.

No, no existes (Romance fantasma)

Maleficio de tragedia y de placer,
Inquisición del miedo, ¿cuál es tu poder?
Amor de las tinieblas, ámame;
¿dónde está tu lecho? Llévame.

(“Romance fantasma”. Ñu)

Oscura luna,
espada de la luz,
harapienta esfinge,
dueña de la esclavitud.

Ojos de fuego,
aspecto fantasmal,
es como un brillo
en la oscuridad.

Yo te conjuro
al sortilegio de mi música.
Que cada noche viva en ti.

Un alarido
y una sensación,
un duende errante
y un espíritu.

Atrapado
en sus manos,
sumergido
en un sueño letal.

Baila, baila, que la noche
te puede devorar.
Baila, baila hasta que mueras,
como si fuera tu viaje final.

(“Danza de la muerte”. Panzer)

El siguiente bloque temático lo componen, por una parte, las drogas, y por otra, todo lo referente a la noche. Tomando grosso modo la categorización de Deena Weinstein, se estaría, por tanto, ante un conjunto potencialmente *dionisiaco*, en el que la primera mitad aparece reflejada en la encuesta inicial en un lugar muy similar al que presenta realmente.

En lo concerniente a la droga, hay que puntualizar que se incluye también el alcohol como tema en sí mismo, aunque su casuística sea totalmente diferente. Si la referencia es exclusivamente al primero de ambos conceptos, aquí se encuentra el tercer elemento de la trilogía tópica (*sexo, droga y rock and roll*), a mucha distancia del primero en cuanto a su tratamiento por parte del heavy metal hecho en España. Esto da una idea de lo alejados que teóricamente están los modelos americano y español, aunque habría

que hacer un estudio más pormenorizado de aquél para poder concretar cuánto hay de real en su famoso eslogan. Así mismo, está arrojando luz sobre el alcance que los críticos estadounidenses tuvieron en su forma de ver el género, contribuyendo a establecer un estereotipo que, si bien en un primer momento ayudó a forjar una imagen diferenciadora en cuanto a transgresión y ruptura con el modelo sociocultural de la etapa franquista, a la larga se convirtió en una losa, cuando la droga, una vez superada la explosión de libertad inicial, comenzó a ser un problema real entre la juventud española. No obstante, y aunque es cierto que la droga fue tratada por el heavy metal con cierta indolencia o como elemento de libertad⁷⁶¹ (en parte como herencia de la época del LSD durante los años setenta), no lo es menos que lo habitual en España fue verla como algo negativo, ofreciendo alternativas; es decir, invitando a salir de ella. No en vano, y al igual que en otros ambientes, su consumo en determinado momento alcanzó cierta normalidad, causando estragos en su entorno. Los músicos no estuvieron exentos de esta realidad, ni fueron insensibles al problema, comenzando a florecer letras para concienciar sobre el mismo. Es el caso, por ejemplo, de “No te enganches” (Banzai), “Víctima del asfalto” (Sobredosis) o “El beso de Judas” (Rosa Negra):

Ella estaba en la cama,
son las cuatro y se va a levantar,
sale pronto a la calle,
el mono ataca fuerte,
su cuerpo no lo puede aguantar.

No te enganches, confía en el rock and roll;
no te enganches, tú debes ganar;
no te enganches, confía en el amor;
no te enganches, apuesta a vivir.

Todo el día conectando,
sólo hay basura que poder comprar,
algo bueno es muy caro,
atracas a la basca,
robas y te puedes chutar.

No, no, corta ya, es un lujo que no puedes pagar;
no, no, córtalo, ya está bien.

[...]

No, no, corta ya, es un lujo que no puedes pagar;
no, no, córtalo, tú ya sabes que no voy de mayor;
no, no, córtalo, con agallas yo he podido escapar;
no, no, córtalo, no muerdas ese anzuelo,
es una trampa que te impide luchar.

(“No te enganches”. Banzai)

⁷⁶¹ En este punto, y aunque no se trate de una letra acerca de las drogas, parece oportuno recordar la de la canción “La raya” (Obús), mostrada como ejemplo de crítica social. Emplea de manera continua una evocación a ellas como metáfora de independencia y libertad mientras hace, realmente, una crítica de las normas, las reglas y las leyes que continuamente se imponen.

Víctima del asfalto es,
drogas duras golpean su corazón.
Víctima del asfalto es,
cree comprar con ellas libertad.

No quiere pensar
que tarde o temprano
la muerte le alcanzará.

Víctima del asfalto es.

En la esquina o en el callejón
otra dosis enciende su motor,
su cabeza va perdiendo el control,
por sus venas veneno correrá.

No quiere pensar
que tarde o temprano
va perdiendo su libertad.

Víctima del asfalto es.

Víctima del asfalto es,
va de palo y no se detendrá.

Víctima del asfalto es,
en su vómito él mismo se ahogará.

(“Víctima del asfalto”. Sobredosis)

¿Cómo he de prevenir lo que no puedo evitar?
¿cuántos inocentes van?
Si no sabes salir y hay oportunidad,
mi mano está aquí, falta tu voluntad.

Rueda la cuenta atrás, el verdugo espera
por treinta monedas más,
kilos de energía, sueños por realidad,
rey por un día, nadie me alcanzará.

Un beso es la señal, la luz que ciega,
galopa sin despertar,
sube otro escalón hacia la profundidad,
la respiración no resistirá.

Tú mismo te perderás y no te encuentras,
el beso blanco será el que te enganchará,
las manos se lavarán con tus monedas,
tu sangre derramarás, como Judas pagarás.

Tú mismo te perderás y no te encuentras,
el beso blanco será el que te enganchará,
momentos de ansiedad te están rompiendo,
vendes tu vida y tarde será que te arrepentirás.

(“El beso de Judas”. Rosa Negra)

El alcohol, sin embargo, no fue visto de la misma manera, convirtiéndose en uno de los símbolos del ocio nocturno, y en indicador de diversión. Y como tal aparece representado en las canciones, si bien hay que puntualizar que de todo el repertorio analizado para la primera mitad de la década de los ochenta sólo hay una que lo tenga como protagonista explícito, o como tema central: “Vamos muy bien” (Obús), que se convirtió en el himno por excelencia de las noches de fiesta.

Vamos amigo, y bebe conmigo,
acaba tu copa, que quiero más.
Hoy es una noche como otra cualquiera,
nadie nos espera, sólo unos litros de alcohol.

Todo da vueltas, hablo sin parar,
cuento mis penas a un viejo sofá.
Mi amigo ha salido, tiene que evacuar,
dentro de un momento más litros de alcohol caerán.

Vamos muy bien,
borrachos como cubas ¿y qué?
Aún nos mantenemos en pie,
y ya no pararemos hasta no poder ver.

Veo dobles caras, luces que andan solas,
maniquís que ríen, mil bromas pesadas.
Ya perdí la cuenta, abro otra botella,
siempre encuentro algo por lo que esta noche brindar.

Tiro de mi amigo o él tira de mí,
no tiene importancia quién tira de quién.
Calimocho, whisky, birra, peppermint,
soy un cóctel que anda y se tiene solo de pie.

(“Vamos muy bien”. Obús)

La segunda parte del bloque la componen las letras que se refieren a la noche. En este sentido, lo primero que hay que mencionar es que es un concepto muy amplio: la noche en sí misma puede ser portadora de misterio, pero al mismo tiempo escenario de muchas otras cosas, como el ocio, el recogimiento, la soledad, la delincuencia e incluso de situaciones fantásticas. Es decir, se trata de otro de los grandes temas transversales del heavy metal, siendo difícil considerarla como una temática por sí sola. Sin embargo, se ha incluido en este punto por su relación con el ocio en todas las facetas. No en vano, en la noche tiene lugar la mayoría de la actividad exclusivamente heavy o rockera, desde los conciertos hasta el tiempo de esparcimiento con los amigos, con la pareja, etc. Es por ello que para buscar casos que ilustren esta afirmación, nada resultaría más fácil que volver a mirar las letras que ya se han reseñado en varios de los puntos anteriores. Por ejemplo, canciones como “Fuera en la calle” (Santa) o “Perdido en la ciudad” (Obús), ya citadas al analizar el concepto romántico de la evasión, son perfectamente válidas para situar la noche como escenario fantástico u onírico; o “Evasión” (Obús), mencionada en el mismo momento, donde aparece la noche como escenario costumbrista. Por añadir algún ejemplo más, en obras como “Maldita soledad” (Evo) la noche se sitúa como marco de la soledad, aunque en la letra se incluyen diversos elementos que pueden pertenecer también a otras situaciones, como el alcohol o la búsqueda de amor:

Rizos en el pelo
y cuero en la piel,
camino despacio
buscando mujer.

Me tomo unas copas
en no sé qué bar,
la luz en la calle
es ya artificial.

La maldita soledad;
quiero esta noche no dormir tan solo.
La maldita soledad
quema mi vida cada día un poco.
La maldita soledad;
bebiendo alcohol que a veces me ayuda a soñar.
Pagar no quiero a un amor profesional
Pero hoy no, no, no, no puedo más.

La noche me excita,
me empuja a salir,
dar un par de vueltas,
no quiero dormir.

(“Maldita soledad”. Evo)

En el caso de las letras que abordan el rock como tema central, en muchas se cita la noche para situarlas en un marco de espacio-tiempo. Un ejemplo de ellas puede ser el de “Noche negra” (Banzai), referida a la celebración de un concierto, sirviendo así también como muestra de una de las principales actividades nocturnas del heavy metal, en conjunción con diversos puntos que ya se han tocado, como la vida en carretera, el ocio o el costumbrismo (en este caso autobiográfico):

Todo iba muy normal.
Todos locos por tocar.

Pero se despistó el del camión,
para colmo pinchó el del furgón,
otra vez no pudimos probar,
fue llegar y tener que empezar.

Una noche negra,
nada más.

La guitarra se rompió,
la voz no se oyó, qué follón.

Menos mal que la basca cumplió y salió una buena actuación. Levantamos nuestra moral y dejamos el gafe atrás.

(“Noche negra”. Banzai)

Para cerrar este apartado, tal vez el caso más claro de letra referida a la noche como escenario para el ocio nocturno, en el que sí podría cumplir con el papel protagonista, así como hacer de eslabón entre el primer bloque y éste, es el de “Una noche más” (Ñu), muy en la línea de “Vamos muy bien” (Obús), aunque sin centrarse en el alcohol:

Una vez cerrado el bar,
la música sonando aún,
me siento cerca de ti.
Quizá una copa más,
me decida a acercarme a ti,
aunque ignores que te siento en mí.

Solo en la ciudad,
cada vez me alejo más de ti.
Solo en la ciudad.
En la noche, una lágrima me ciega.

Hoy no tengo freno, en la noche busco
[confusión,
ya no hay tiempo para el amor.
Que el mundo pare si no encuentro diversión.
Le prendo fuego al corazón.

Si has perdido algo no te pares a buscar,
que esa chica se puede largar.
Casi sin dinero me podría asegurar
que de nuevo es una noche más.

Una noche más.

A toda velocidad no me pienso estrellar.
Ya estoy loco por llegar. Acabo de despegar,
donde caiga se van a enterar.
Quizá me tengan que echar.

Ardiendo por dentro he apurado mi coñac,
acabando una noche más.
Viviré de noche, quemaré la noche,
quémate en la noche, qué más da.

Una noche más.

(“Una noche más”. Ñu)

La temática antinuclear tiene el mismo nivel de presencia que la referida al diablo o a la libertad. Tres asuntos, por tanto, muy diferentes entre sí, que merecen un tratamiento por separado.

Todo lo que rodea a la energía nuclear alcanzó un punto álgido de atención a principios de la década de los ochenta. La escalada nuclear en España desde finales de los sesenta era un hecho con la construcción de diversas centrales y plantas de enriquecimiento de uranio, bien con fines civiles o con intenciones militares. La fabricación y lanzamiento de las bombas atómicas por parte de Estados Unidos sobre Hiroshima y Nagasaki no hizo sino alentar al resto de países a fabricar sus propias armas nucleares en plena guerra fría, ante el temor de la extensión de la misma hacia una III Guerra Mundial. No en vano, Franco ya había mostrado su interés por el acopio del uranio nacional para comenzar la producción de una bomba atómica propia, y tras su muerte se continuó con el proyecto, aunque Estados Unidos hizo frenar las intenciones militares del gobierno español en 1981⁷⁶². Desde entonces, aunque fueran para uso civil, y ya con el PSOE en el poder, al menos cinco centrales se pusieron en funcionamiento entre 1983 y 1988 (Almaraz, Ascó, Cofrentes Vandellós II y Trillo), demostrando la apuesta española por este tipo de energía, que sin embargo no terminaba de convencer a muchos sectores (llevando al gobierno incluso a dictar una moratoria)⁷⁶³. Con todo ello, no es de extrañar que los grupos de heavy metal se hicieran eco de un asunto de tanta actualidad, más aún teniendo en cuenta la enorme preocupación que existía entre la población. Su forma de acercarse al tema fue a través de su concepción bélica, aunque desembocando siempre en una visión apocalíptica de sus consecuencias, es decir, refiriéndose básicamente al efecto de una guerra nuclear y a lo que puede llevar el empleo de armas atómicas. La conclusión al final converge en un mismo punto, en el que la energía nuclear es vista como la desencadenante de una destrucción total.⁷⁶⁴

Oh, maldición, ya llegamos aquí,
todo esto va a reventar.
Pocos serán los que se salvarán
de esta guerra nuclear.

Como si el mundo fuese un gran volcán,
la tierra se hará ceniza y el cielo arderá.
No habrá más que desierto y mar,
y entre reptiles y ratas tendrán que vagar.

La luz no será igual,
y en la noche las estrellas ya no brillarán.
En sus mentes habrá
restos de la anterior vida y un odio mortal.

¿Quién apretó el botón
que todo lo destruyó?
¿Quién apretó el botón?
Alguien que dueño del mundo un día se sintió.

(“¿Quién apretó el botón?” Evo)

⁷⁶² Cal, Juan C. de la, y Garrido, Vicente. “La bomba atómica que Franco soñó”. En *Crónica*, Nº 295. 10-VI-2001. *El Mundo*. A través de <<http://www.elmundo.es/cronica/2001/CR295/CR295-12.html>> [consultado el 20-II-2014]; Delfín, Martín. “La bomba atómica que planeó Franco”. En *El País*. 18-I-2008. A través de <http://elpais.com/diario/2008/01/18/espana/1200610814_850215.html> [consultado el 20-II-2014].

⁷⁶³ “Historia de la energía nuclear en España”. *Documentos RNE*. 30-I-2010. (A través de <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/radio/historia-energia-nuclear-espana-documentos-rne/680887/>> [Consultado el 20-II-2014]).

⁷⁶⁴ Además de los ejemplos que se indican, sería conveniente rescatar aquí la letra de “Pesadilla nuclear” (Obús), ya reseñada para ilustrar el concepto romántico de la evasión a través de la fantasía o del sueño, que hizo las veces de himno *heavy* en la lucha contra la implantación de la energía nuclear en España.

Máquinas rugen al atardecer,
ruedas mortales avanzan sin ley,
nubes de humo, ambiente infernal,
de entre sus dientes tienes que escapar.

Tu cabeza sentenciada está
a morir bajo el fuego nuclear.

Bajo el fuego, bajo el fuego estás.
Bajo el fuego, bajo el fuego estás.
Bajo el fuego y una guerra nuclear.

Valles de hierro, lagos de alquitrán,
mares de uranio te destrozarán.
La maldición se ha hecho ya realidad,
nuestras cabezas bajo el fuego están.

A tu cuerpo le alcanzó algún metal,
notas ya los efectos nucleares.

[...]

Su sucia guerra ya tuvo final,
dejando huellas que no olvidarás.
Sangre, terror, odio, muerte y maldad,
tu fría piel no resistirá más.

(“Bajo el fuego”. Sobredosis)

He estado soñando
lo que aquí va a pasar:
la tierra dará un giro
y se mezclará con el mar.

Si los pájaros nadan,
los peces volarán.

Pero si no existes
no te puedes asustar,
o tal vez descubras
que no existe irrealidad.
Puedes refugiarte
en la justicia y la verdad,
y ser rescatado
por un sueño real.

Vendrá un caballo negro
anunciando el final,
aplastando a tiranos,
mercaderes y demás.
Será mi batiscafo
quien vigile la maldad.
Vendrán a destruir
la amenaza nuclear.

(“Profecía”. Ñu)

Lo he sabido esta mañana, ya hay un arma más mortal.
Nadie sabe todavía quién la ha puesto a funcionar.
Ni en el Este ni el Oeste, nadie quiere dar la cara.
Sólo sé que en mi ventana el sol no brillará más.

El fuego caerá,
el cielo se nublará
en una gran explosión,
el viento se detendrá.

Arma mortal,
fuego nuclear.

Si los rusos se preparan ya no hay nada que pensar,
si los yanquis no se cortan todo se derrumbará,
no hay razones suficientes para tolerar el mal,
por las calles se presiente el desenlace fatal.

[...]

No piséis nuestra tierra,
he visto gestos de dolor.
No calléis nuestras voces,
no lo vamos a aguantar.

(“Arma mortal”. Santa)

Acerca del tratamiento que el heavy metal español hace de la figura del diablo, ya se mencionó cuando se analizó la influencia del Romanticismo sobre el género, indicando además los pertinentes ejemplos⁷⁶⁵. Por ello se cita ahora únicamente para situarlo en el contexto de la frecuencia de las diferentes temáticas. Así mismo, es conveniente resaltar su ausencia en la estimación de temas realizada a través de la encuesta, dejando constancia de la escasa importancia que se le atribuye por parte del público, a pesar de que cuente con una presencia evidente.

La libertad como tema central también tiene su sitio dentro del heavy metal, cobrando aún más sentido en países como España, recién salida de una dictadura. La libertad era un fin social en sí mismo, más que un asunto sobre el que debatir, lo cual la diferencia de temáticas como la religión, la energía nuclear, el ocio, el amor, etc., otorgándole un significado especial. La etapa de transición que se vivió tras la muerte de Franco, y hasta la llegada de los socialistas al poder en 1982, estuvo llena de esperanzas y de excesos, y se tradujo en un ambiente sociocultural general de carácter lúdico. Sin embargo, el heavy metal no participó en todo ello del mismo modo en el que lo hicieron los grupos de pop y los adscritos a lo que la prensa denominó años después *movida*. Su celebración fue más comedida, aunque no por ello menos importante, pero su espíritu era más crítico que lúdico, espoleado por su origen obrero y unas condiciones socioeconómicas menos favorables. De hecho, toda esa nueva escena del pop fue vista con desconfianza, iniciándose un proceso de separación con respecto a ella toda vez que desde el entorno del rock duro y el heavy metal se empezó a vislumbrar cómo su lucha por la libertad se diluía en cierta complicidad con el sistema. Teniendo en cuenta todo esto, la libertad por sí misma tuvo más de transversal que de temática central, reduciéndose a cuatro las letras que se le dedican en exclusiva, aunque desde enfoques diferentes, ya sea celebrando el cambio (“Las flores blancas” -Medina Azahara-), crítico e inconformista (“La revolución” -Ñu-, con alusión indirecta a la escena pop de la *movida*), como experiencia personal (“Vuelo sin motor” -Rosa Negra-), o como invitación a enfrentarse al sistema (“Vive libre” -Tigres-).

Mañana lluviosa de abril,
alegrías de primavera,
cuando el sol vuelva a salir
se olvidan todas las penas.

Las flores blancas de almendro
se cayeron por el suelo,
y se formaron banderas
para olvidar el recuerdo.

La lluvia sobre el cristal
me despierta cada día,
y me invita a descubrir
que la noche ya termina.

Llegaron los buenos tiempos,
se rompieron los silencios,
y quedó un eco de voces
que se perdió con el tiempo.

Con fuerza rompe el sol,
y con él un nuevo día
nace fuerte y con luz,
y comienza la alegría.

(“Las flores blancas”. Medina Azahara)

⁷⁶⁵ Debe recordarse que únicamente existen cuatro canciones dentro del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta que tienen al diablo como protagonista de manera explícita: “Lucifer” (Ñu), “Diabolicca”, “Es un pacto con el diablo” y “Maldito sea tu nombre” (Ángeles del Infierno).

Ya cansado, a un lado del camino,
maldice un viejo su vil desilusión.
Ya es seguro que tendrá que soltar la espada
e ir andando apoyado en su bastón.

Él te cuenta los honores de la guerra,
fantasmas gloriosos encienden su mirada,
himnos sobre sangre, héroes de fanfarria,
y después de una batalla, saqueos y danza.

Ese hombre ha llevado en la carreta
el peso de su alma en la larga tubería.
Fue un guerrero que ha ganado más de cien batallas
y aún sigue pensando en la revolución.

Hay algo mejor, hay algo mejor
que andar apoyado en un bastón:
la revolución.

Hoy comienza su triste recorrido
de injurias, desprecios y golpes encajados,
mientras hay un desfile de muñecos
que creen que descubrieron algo mejor.

Ve y sublévate, y no te dejes comprar
por unos colores y un ruido de guitarras.
Esa es la trampa que te ponen
para que así tú no sientas tu carga.

(“La revolución”. Ñu)

Levanta el polvo de las nubes con sus manos,
sólo el silencio se convierte en un abrazo,
hierve su pecho y los pulmones se le ensanchan,
y las imágenes se graban en picado.

Vuela a mil en caída libre.
Vuela a mil, no hay espacio límite.

Se estira el cuerpo, brillan formas color ácido,
se estrella un grito de placer contra el espacio.
Su sangre fluye y el alma tensa se relaja.
La vida y la muerte se fusionan aliados.

Vuela a mil en caída libre.
Vuela a mil, no hay espacio límite.

Déjate caer por el viento al ojo del huracán,
tus alas de acero en movimiento,
en vuelo sin motor.

(“Vuelo sin motor”. Rosa Negra)

Míralo siempre como tú quieras,
pero no lo juzgues fatal.
Dudas, tabús, frustraciones,
la sociedad, represión.

Vive libre.

Sé que de tu perspectiva
siempre resulta muy mal,
mas de la mía, yo lo siento,
es una cosa normal.

(“Vive libre”. Tigres)

La temática crítica reaparece para aludir a la industria, considerando como tal todo lo que rodea la música en sí misma, pero que al mismo tiempo es ajeno a ella. Es decir, el negocio que se establece a partir del hecho musical, mercantilizándolo. Más concretamente, el heavy metal español señala los mecanismos de la cultura del

mainstream, criticando la promoción de productos estandarizados según unos cánones que, por norma habitual, tienen poco o nada que ver con la calidad musical, y mucho con la imagen y con el mensaje que transmiten. Sin embargo, pese a tratarse de uno de los motivos de crítica más feroces que el género establece con respecto a otros, respaldados generalmente por el sistema político y sociocultural, las letras que lo tratan no son abundantes, al menos en España durante la primera mitad de los años ochenta. Así lo refleja también la encuesta realizada entre el público *heavy*, que no lo mencionó ninguna vez, considerando mucho más representativos otro tipo de temas. No obstante, lo cierto es que sí aparecen, y buenos ejemplos podrían ser “Tú no eres el mejor” (Sobredosis) o “Víboras” (Panzer).

Yo soy el rey
del Rock & Roll,
soy el mejor,
lo digo yo
¿Qué pasa?

Si toco mal,
¿y eso qué importa?
El caso es que
me lo creo yo.

¡Eh, tú! No te pases,
nos estás cayendo mal,
nos comes el coco
y no nos dejas pensar.

Tú no eres el mejor,
te han pagado la promoción.
Tú no eres el mejor
te han pagado la promoción.

¿Vosotros qué habláis?
¿o es que no escucháis
la radio y la tele,
que saben mucho más?

Importante soy,
y puteo yo
a los que tratan
de ser como yo.

No sabes que eres
un montaje comercial,
se forran a cuenta
de tu carita especial.

(“Tú no eres el mejor”. Sobredosis)

Has sido tú
quien me inspiró esta canción.
Has sido tú
quien primero usó el tacón.

Hablas de envidias,
de conspiración,
y estás quemando
lo bueno del rock.

Víboras, y es que sois como víboras.
Víboras, y es que sois como víboras,
Siempre jugando sucio tras el telón.

Has entrado en el juego
de la mafia del rock,
importante te sientes,
te ves en televisión.

Con tus sucias movidas
me quieres controlar,
pero tu mal rollo
me resbala total.

Sé que te da miedo
algo de mi voz,
y es que tú sabes
que llevo razón:

tú eres un producto
del dólar nacional.
Yo sólo quiero hacer rock
Y que me dejes en paz.

(“Víboras”. Panzer)

En la misma proporción que la anterior aparece el desamor como tema central de las letras de heavy metal españolas de la primera mitad de década, aunque en este caso sí está reflejado en la estimación de temas que se desprende de la pregunta formulada inicialmente. Pese a que se podría haber tomado la determinación de incluirlas en el mismo bloque que las de temática amorosa desde un punto de vista positivo, lo cierto es que tienen un carácter propio y diferente, de modo que se ha preferido separarlas para remarcar su idiosincrasia, al menos en una primera clasificación como la que se está

llevando a cabo. Además de ello, el despecho como argumento desprende una clara influencia romántica, volviendo a establecer una conexión entre heavy metal y Romanticismo que refuerza la tesis expuesta páginas atrás. Así mismo, la temática del desamor se puede relacionar con la de la mujer fatal, aunque las connotaciones de ambos casos son diferentes, fijando el protagonismo en sujetos distintos. Respecto a la relación que mantiene con el contenido musical, hay que indicar que no tiene por qué tratarse necesariamente de baladas o canciones de ritmo lento, como podría imaginarse. No existe una tipología musical determinada, existiendo ejemplos muy diferentes en este sentido. Canciones como “No hay segunda vez” (Tigres) o “Rojo cielo de atardecer” (Rosa Negra) ilustran perfectamente esta divergencia estilística, siendo rápida la primera, mientras que la segunda contiene un comienzo lento para convertirse poco después en una *power ballad* a medio tiempo.

Rojo cielo de atardecer,
no me dejes tú también,
he llorado por una mujer,
se ha amargado mi sangre.

Un grito al aire,
no puedo respirar,
no queda nadie ya.

Rojo cielo de atardecer,
hay fuego en mi garganta,
he tocado fondo esta vez,
no consigo olvidarla.

Húmedos labios,
dos mil besos de amor,
roto en pedazos.

Rojo cielo, un negro atardecer,
es un infierno de mujer.
Rojo cielo, un negro atardecer,
sucio juego, mi pecho arde.
Rojo cielo, no quiero enloquecer,
es un infierno de mujer.

(“Rojo cielo de atardecer”.
Rosa Negra)

A tu lado y me dices que no,
todo lo nuestro según tú acabó,
me muero de rabia, estoy aquí *depre*,
ahogo mis penas en alcohol.

No hay segunda vez,
no hay segunda vez,
no, no.

Sólo deseo que puedas cambiar,
allá donde vayas tal vez no esté yo,
quisiera olvidarme de ti de repente,
pero tu huella está en mi piel.

(“No hay segunda vez”. Tigres)

Una de las temáticas que habitualmente se asocia con el heavy metal es la histórica, ya sea basada en hechos reales o inventados, en los que la épica, el valor y el honor adquieren un gran protagonismo. Sin embargo, y aunque es cierto que existe, esta rama de la narrativa tan sólo es una pequeña parte de toda la que abarca el género, especialmente en lo concerniente a España durante los primeros años ochenta. En este sentido, la corriente europea se halla mucho más influenciada por esta característica del Romanticismo, aunque tampoco es una tendencia mayoritaria. Así, mientras grupos como Iron Maiden o Dio, por citar algunos, toman acontecimientos históricos y épicos como base o punto de partida para la elaboración de muchas de sus letras, en España será más complicado encontrar casos que se refieran a ello, identificando tan sólo unas pocas muestras, y teniendo que esperar hasta entrados los noventa para poder considerar que el repertorio se equipara al del resto del continente. No en vano, la temática relativa a la historia y a la épica es otra de las ausencias llamativas de la encuesta realizada, en la que no obtuvo ningún voto. Pero lo cierto es que, aunque escaso, también tiene su hueco

dentro del conjunto del heavy metal español, tal y como atestiguan ejemplos como “Barón Rojo” (Barón Rojo) o “Todo mi honor” (Santa):

Mítico barón,
¿dónde quedó
el vuelo fugaz
de tu gran avión?
Barón...

Pionero audaz,
el aire fue
tu pasión,
y otro avión
te destruyó.

De héroe nacional
pasaste a ser
cómic en papel,
no es un mal final,
Barón...

Y en tu rojo avión
vas a volar
sin cesar,
pues así
no morirás.

Barón, héroe de cuento,
amo de las nubes,
señor del viento.
Barón, vive su sueño,
triste y solitario
surcando el cielo.
Barón, tu triste misión
no apagó tu gloria.

Esa guerra cruel
terminó,
pero sigue aún
el mundo en tensión.
Barón...

Si vivieras hoy
podrías ser
capitán
de una nave espacial.

(“Barón Rojo”. Barón Rojo)

Amanece en la ciudad, nace la luz.
Otro día va a empezar, distinto a los demás.
Ya está todo listo, he ocupado mi lugar.

Un brillo lejano ilumina mi camino,
separando las sombras de la noche,
sólo tengo la razón para luchar,
y un buen puñado de esperanza.

Yo sé que mi sangre no se rendirá,
sé que en mi destino nada cambiará,
nada cambiará.

Ve la sombra escondida de alguien,
que intenta arrastrarme a la puerta de salida
mientras que mil voces a lo lejos
cada vez gritan más fuerte mi nombre.

Yo sé que mi sangre no se rendirá,
sé que en mi destino nada cambiará,
nada cambiará.

Y ofreceré todo mi honor,
estará dispuesto todo mi honor,
entregaré todo mi honor,
estará dispuesto todo mi honor.

Dime si alguien te tiende la mano
cuando el dolor te hace caer de rodillas.
Aún así es mejor morir de pie
que vivir arrastrado a tu suerte.

(“Todo mi honor”. Santa)

El último gran bloque en la selección de repertorio está conformado por otras cinco temáticas diferentes entre sí, pero con el mismo nivel de representación en el total del conjunto: nacionalista, ecologista/pacifista, literatura, nostalgia/paso del tiempo, y homenaje, sin ningún tipo de orden jerárquico que superponga alguna por encima del resto. Llegados a este punto no se puede decir que sean abundantes, aunque sí conviene destacarlas por su peculiaridad, y por no tratarse aún de casos aislados.

Cuando se cita el término *nacionalista* debe quedar claro que no se está haciendo referencia a un nacionalismo estatal, como podría entenderse a simple vista, o incluso interpretarse de manera tendenciosa. En un país como España, constituido por multitud de regiones físicas y culturalmente muy distintas unas de otras, y que acababa de salir de un régimen dictatorial que fomentó la autarquía por encima de todas las especificidades locales, se hace prácticamente impensable que uno de los géneros que más luchó por alcanzar la libertad decidiera elaborar un discurso de tales características. Por el contrario, la diversidad cultural comenzó a aflorar, reflejando las identidades de los diferentes territorios. Tampoco se quiere decir con esto que se estuvieran ensalzando los valores independentistas. Sin embargo, su lugar sí lo ocuparon aquellos que correspondían a una identificación con las tradiciones, costumbres, paisajes, objetos e incluso el habla de unas determinadas zonas. En este sentido, se trata, por tanto, de un nacionalismo regional de carácter conciliador, que buscaba retratar e incluir en el mapa cultural de España una determinada identidad. A este respecto, y al igual que ocurrió con el rock de los setenta, sus grandes exponentes serán Medina Azahara, herederos directos de la corriente de rock andaluz de dicha década, y que continuaron su legado durante los años de mayor auge del heavy metal ibérico, aunando ambas tendencias.

Pensaba una noche a solas
si yo llegaría al cielo.
Paseaba por la mezquita,
estuve un tiempo en silencio.

Y mi cuerpo destrozado,
lleno de ira y desprecio
por tantas humillaciones
que hace el pasar por el tiempo.

Nos unimos en silencio
con una esperanza nueva
de ver surgir en el cielo
unida nuestra bandera.

(“Paseando por la mezquita”. Medina Azahara)⁷⁶⁶

Las temáticas de corte ecologista y/o pacifista continuaban muy en boga en los albores de los años ochenta, muy relacionadas con otros asuntos similares, tales como la oposición al desarrollo de la energía nuclear, o la denuncia de la escalada bélica y armamentística. Es por ello que aquí se han unido ambas, ya que suelen ir aparejadas una a la otra. De hecho, se podrían haber analizado entonces, pero al considerar que se trata de conceptos mucho más amplios, se ha preferido hacerlo en un punto y aparte para referirse precisamente a lo que excede a tales definiciones. Es decir, que con el término “ecologista” se está haciendo alusión a todo lo que, defendiendo el equilibrio natural, no remita expresamente a la energía nuclear como posible detonante de conflicto, del mismo modo que con “pacifista” se está excluyendo una postura netamente antibelicista, haciendo hincapié no en la oposición, sino en un punto de vista positivo en sí mismo. Todo este conjunto ya aparecía reflejado en la encuesta inicial acerca de las temáticas más recurrentes, de modo que no resulta extraño ni sorprendente para los seguidores del

⁷⁶⁶ Además de este ejemplo, se podría citar también la canción “Andalucía”, de la que ya se hizo mención para ilustrar el concepto romántico de la evasión espacial.

género en España. Los dos casos más claros para ilustrarlo son “Herencia letal” (Barón Rojo) y “Cuentos de ayer y de hoy” (Ñu):

Eres un hombre de habilidad, piensas con vanidad,
y contaminas para aumentar la rentabilidad,
el mundo es sólo una transacción que te enriquecerá
si lo sabes manejar.

Dicen por ahí, por protestar, que no se puede respirar,
en tu jardín no hay polución, eso es una exageración,
lo que coméis es de calidad y sin adulterar,
se envenenan los demás.

Si sufres una mutación
debido a una intoxicación,
no te extrañe.

Tus hijos van a un colegio inglés, eso es de gente bien,
y te preocupa su educación y su moralidad,
quieres forjar su porvenir ¿qué pensarán al descubrir
que tu herencia era mortal?

Si tu ambición hace del mar un basurero nuclear,
y el equilibrio natural se hace desolación.

No te extrañe que no puedas sobrevivir,
no te extrañe que el desastre te alcance a ti.

Quemas los bosques para elevar el precio del papel,
llevas especies a su extinción para robar su piel,
vendes las armas de tu arsenal siempre al mejor postor,
y a lograr la producción.

Si alguna vez oyes decir que alguien quiere resistir,
piensa que puede fracasar tu avaricioso plan.

No te extrañe que no puedas sobrevivir,
no te extrañe que el desastre te alcance a ti.

No te extrañe que no puedas sobrevivir,
no te extrañe que algún día te toque a ti,
no te extrañe ser odiado por los demás,
no te extrañe que tu imperio termine mal,
no te extrañe que te alcance la destrucción,
no te extrañe que te ahogue la polución.

(“Herencia letal”. Barón Rojo)

Voy a hablar por boca de mi gente,
expresando su desesperación.
Quiero cuentas de nuestra educación,
¿alguno de ustedes destruyó nuestra ilusión?

He vivido la tristeza de mi generación,
cuentos de ayer y de hoy,
siempre aprendiendo la misma lección,
fue vuestra cultura quien nos hizo traición.

Hemos inventado la comunicación
y hemos desechado la prostitución,
no nos interesan los imperios,
y hemos practicado el amor.

Vamos a parar la burda evolución,
el regreso a los bosques es la solución,
no queremos máquinas de competición,
tenemos caballos, no existe el reloj.

Queremos ver limpia la tierra,
no la tapéis de alquitrán y hormigón,
fuera guerras inútiles,
guardad vuestras armas para otra ocasión.

Queremos vivir en praderas,
y ver la puesta de sol,
hacer nuestra casa en un árbol,
lanzar muchas flores con nuestra canción.

(“Cuentos de ayer y de hoy”. Ñu)

Las referencias a clásicos de la literatura como protagonistas de las canciones también tienen su cuota de presencia entre las letras del heavy metal español, al igual que ocurre en el plano internacional. Ya se comprobó páginas atrás, al mencionar el concepto romántico de la evasión a través de la fantasía, cómo la recuperación de determinados personajes de la literatura decimonónica hacía que éstos volvieran a adquirir vigencia como arquetipos de los valores del propio género. Será precisamente en esta cita directa donde mejor se aprecie la influencia que el Romanticismo ejerce sobre él, y el motivo por el cual este tipo de letras adquiere un significado especial. Los dos ejemplos claros que abordan esta temática a lo largo de la primera mitad de la década de los años ochenta son “Drácula” (Goliath) y “Mr. Hyde” (Banzai), ya expuestas entonces.

El paso del tiempo y la nostalgia suponen una barrera psicológica para los primeros grupos de heavy metal, especialmente en España: por un lado, la necesidad de un cambio sociopolítico y cultural les lleva a ver el pasado como algo obsoleto y de lo cual es necesario desprenderse para poder avanzar, tal y como lo concebían los futuristas. Pero por otro, siendo un género que debe mucho a sus antecedentes, no puede evitar ver este transcurrir con cierta nostalgia, observando cómo quedan atrás ciertos referentes que no sólo han servido de influencia, sino que también contribuyeron a forjar la cultura del rock por la que tanto hubo que luchar frente a un sistema que ni la quería ni la respetaba. Del mismo modo, también quedan atrás situaciones, personajes y circunstancias de la vida que, más allá del ámbito cultural, han incidido en sus vidas, mientras se confirma que, para bien o para mal, el tiempo pasa para todo el mundo. En medio de todo ello está la capacidad de adaptación que tanto unos como otros pudieran tener en el momento de afrontar una época tan convulsa, ya fuera en el ámbito personal o profesional. Se trata, pues, de una serie de escenas que podrían englobarse dentro del costumbrismo, aunque con el denominador común del tiempo. Teniendo en cuenta esta dicotomía se pueden encontrar letras tan distintas como las de “Balada cafre” (Mazo) o “La esquina del viento” (Medina Azahara), que sirven como ejemplo:

Apoyada en una esquina,
viendo el público pasar,
masticando chicle escuchas
los rumores, qué dirán.

No quieres escucharlos,
pues te dicen la verdad.
No quieres darte cuenta
que el ayer no volverá.

Otro día más,
otra vez será.

Las arrugas de tu cara
te traicionan otra vez,
y te miras al espejo
y no conoces lo que ves.

Sientes que se pasan
tus momentos de esplendor,
tu cara se transforma
y el ayer se terminó.

[...]

Una vida de recuerdos
y promesas sin cumplir
se te agolpan en la mente,
pero tienes que seguir.

Vives un ambiente
que se te antoja hostil,
y tú siempre supiste
que no era para ti.

(“Balada cafre”. Mazo)

Frente a la esquina del viento,
sentado mirando el parque,
va transcurriendo el tiempo
y nada ya es como antes.

Las hojas ya van cayendo,
los recuerdos me acompañan.

Maldigo el viento que viene
y se lleva mis pensamientos,
se lleva mis añoranzas
y transforma mis lamentos.

El viento lo barre todo
y se lleva mis recuerdos.

Maldigo el tiempo que pasa
porque la vida se acaba.

Frente a la esquina del viento,
sentado mirando el parque,
juego con mis pensamientos
y se van mis ilusiones.

Veo que el tiempo se pasa
y que nada me conforma.

Sea al compás de mi mente
mis sueños en tu memoria.
Palabras que me dijiste
se alejaron con el tiempo.

El viento lo barre todo
y se lleva mis recuerdos.

Maldigo el viento que viene
y se lleva mis pensamientos.

(“La esquina del viento”.
Medina Azahara)

Otra de las temáticas ciertamente especiales del repertorio es la que supone un homenaje o tributo a otros artistas. Como se acaba de mencionar, el heavy metal es un género que brinda un profundo respeto tanto a sus pioneros como a sus referentes, sabiendo apreciar la aportación que cada uno de ellos ha hecho en pos del desarrollo del estilo. Incluso en sus albores, no faltan las citas a otros músicos o bandas que, de un modo u otro, han influido o se han ganado el respeto de otros tantos. Dentro del heavy metal español también ocurre, existiendo ejemplos muy concretos, como el de “Huérfanos de la tormenta” (Santa), dedicada al grupo Storm, pioneros del hard rock y el heavy metal nacional, o el de “Carne de escenario” (Rosa Negra), dedicada a Rick Allen, batería de la banda británica Def Leppard, que perdió el brazo en un accidente en diciembre de 1984.

Lentamente se apagó
una estrella solitaria en el cielo,
quince años de carretera,
sus espaldas ya se sienten cansadas.

Una nueva moda los echó,
se vieron vencidos sin luchar.

Los puedes ver dejarse la piel,
los primeros en un gran festival
dando todo por casi nada,
lobos solitarios sin paradero.

Sus ojos aún brillan de esperanza,
sus miradas reflejan la verdad.

Son los huérfanos de la tormenta,
primogénitos de la fe.

No guardaron sus guitarras,
no quisieron enterrarlas en vida,
no cambiaron por corbatas
sus vaqueros desgastados al viento.

Mostraron el camino a seguir,
hoy están en mi recuerdo una vez más.

(“Huérfanos de la tormenta”. Santa)

El despertador martillea su pasado
constantemente,
en su habitación, recuerdos que hacen daño
destrozarán su mente.

Se hundirá en un concierto de rock,
él marcará con las baquetas el compás.

Por recomendación de la Administración
limpia cristales.
En el surtidor, trabajo sin vocación,
su solo brazo le vale.

Lo perdió entre concierto y concierto,
se estrelló y no volverá a tocar nunca más.

La realidad ha transformado su mundo,
ah, un rugido de más de cien mil,
ah, el sonido, las luces a punto,
su delirio acelera su fin.

Ah, sólo un grito desgarrar la noche,
una barrera le impide seguir,
ah, camerinos, gasolina en el acto,
sin batería es un palo vivir.

(“Carne de escenario”. Rosa Negra)

Hasta aquí se ha hecho un repaso de lo que se han denominado temáticas frecuentes o más habituales, incluyendo algunas muestras que vinieran a ilustrar cada una de ellas. Sin embargo, hay otras que también aparecen de manera esporádica a través de canciones aisladas, y que vendrían a completar el crisol cubierto por el heavy metal de factura española. Es el caso de ítems como la mujer (la mujer en general, como entidad protagonista, dejando a un lado roles como la el de la mujer fatal, que se ha tratado de manera separada), que puede apreciarse en canciones como “¿Qué pasa aquí? (ella)” (Bella Bestia); la autenticidad o la figura del ídolo entendido como modelo a seguir por sus valores, actitud y cualidades (“Tú serás su juez” -Ñu-); canciones autobiográficas, con mayor o menor sentido del humor (“Toca madera” -Panzer-); la religión o la espiritualidad (“Te seguiré” -Rosa Negra-); la venganza (“Crimen sin castigo” -Banzai-); o la rebeldía (“Rebélate” -Mazo-).

No obstante, a pesar de la estructuración temática que se ha venido planteando a lo largo de las últimas páginas, lo que realmente cohesiona todo el sistema levantado para dicha explicación es el alto índice de transversalidad con el que cuenta el género. Esto es, las temáticas que, sin ser realmente el centro o los protagonistas de las diferentes letras, no dejan de aparecer continuamente para mezclarse con el asunto principal.

En este sentido, por ejemplo, el ocio nocturno puede tener, por defecto, un carácter lúdico, pero al mismo tiempo también puede estar haciendo un retrato social de un tipo de personaje determinado, o incluir una componente de crítica si hace referencia a condicionamientos político-sociales; una letra fantástica puede ser lúdica, o ser crítica si incluye una metáfora del poder o de las clases sociales; la misma música también puede

ser lúdica como tema, al mismo tiempo que puede estar comprometida socialmente desde el momento en el que hable del rock como conjunto de valores, por ejemplo, o como instrumento de lucha cultural, o de diferenciación social; etc.

De hecho, acerca de la transversalidad ya se han apuntado tres grandes bloques temáticos que están presentes en numerosas letras: el rock, el costumbrismo (entendido como vida urbana y de barrio) y la noche, capaces de recrear los escenarios perfectos para el desarrollo de las diversas historias a las que se refiere el heavy metal. Aún así no serán los únicos, y la confluencia de dos o más temáticas diferentes en una misma letra será un hecho habitual.

Así, haciendo un repaso al repertorio del heavy metal español de la primera mitad de la década de los ochenta, se encuentran numerosas muestras de transversalidad. Por citar algunas, aparecen, entre otras, rock / crítica personal (por ejemplo “Dinosaurio” -Sobredosis- o “Invulnerable” -Barón Rojo-); rock / costumbrismo (“Sangre joven” -Sobredosis-); rock / mitología (“Dios del rock” -Goliath-); rock / carretera (“Voy a tu ciudad” -Banzai-); mitología / lucha personal (“Tritón” -Tritón-); muerte / amistad (“Al otro lado del silencio” -Ángeles del Infierno-); amor / épica (“Te encontraré” -Goliath-); retrato social / costumbrismo (“Estoy hecho polvo” -Evo-); crítica social / retrato social (“Espejo del agujero” -Rosa Negra-); crítica social / crítica al sistema (“Escapa” -Panzer-); crítica social / crítica política (“Petrodólares” -Obús-); noche / retrato social (“Dame amor” -Obús-); e incluso más complejas, como épica / rebeldía / autenticidad (“El luchador” -Bella Bestia-).

Volviendo por un momento a la consulta que se hizo acerca de las temáticas más habituales del género en España, se encuentra un caso curioso: varios encuestados votaron por el tema del *rollo* o de la *movida* como uno de los más frecuentes. Sin embargo, al contrastarlo con la realidad, se comprueba que no hay ninguna letra que lo aborde (al menos como tema central). El porqué de esa idea se puede hallar precisamente en la transversalidad, y es que aunque no se cite directamente, la ambientación recreada en canciones que hablen acerca del ocio nocturno, así como el propio asunto protagonista de las mismas, guarda estrecha relación con el ambiente de ambas tendencias culturales. El resto es el resultado de una simple asociación de ideas y experiencias.

Visto lo anterior, si el hecho de fijar la temática de una canción ya es de por sí complicado debido al elevado nivel de subjetividad que requiere su interpretación, hay que enfrentarse a la dificultad añadida de que un buen número de ellas no se refieren solamente a una materia, sino que lo hacen a varias. Todo esto repercute en una mayor complicación para establecer una categorización que permita plantear un modelo alternativo al de Deena Weinstein, y que al mismo tiempo sea válido para el heavy metal español.

Uno de los principales problemas que se derivan de modelo de Weinstein radica en el establecimiento de unas categorías excesivamente cerradas y que resultan antagónicas entre sí, dando como resultado la no contemplación de aquellas letras que se construyen mediante la yuxtaposición de elementos o temas dionisiacos con otros propios del caos. Además, el repertorio en el que se basa responde al modelo americano de heavy metal, que muestra notables diferencias en algunos puntos con el español, y en el que la diversificación del género se refleja temporalmente varios años antes, haciendo imposible cualquier comparación.

Así pues, lo primero que se ha realizado ha sido un replanteamiento de los dos grandes bloques temáticos presentados, con el fin de encontrar una nueva organización, más adecuada al repertorio compuesto en España. En este sentido, se ha procurado buscar una categorización a través de bloques no excluyentes, incluso permeables llegado el caso. Sólo así podrán ubicarse todas las letras cuyo contenido resulta de la coexistencia de diversos temas de carácter contrapuesto.

Después de haber analizado toda la muestra de canciones seleccionadas para el período comprendido entre 1978 y 1985, de haberla discutido y contrastado con seguidores, artistas, críticos, periodistas y participantes de diversa índole en el entorno del heavy metal nacional, y de haberla confrontado con el estilo literario de la rama anglosajona⁷⁶⁷, la propuesta de clasificación contempla un sistema que quedaría establecido no en dos, sino en tres bloques, ordenados de la siguiente manera: categoría dionisiaca, categoría social, y categoría histórico-narrativa. Es decir, respetaría en parte el modelo precedente, modificando el resto para volverlo más flexible, a la vez que para adecuarlo mejor a las características concretas de la escena estudiada.

Recordando la definición que la propia Deena Weinstein daba de la temática dionisiaca, en ella se incluirían todas aquellas letras que “celebran las fuerzas vitales de la vida a través de diferentes formas de éxtasis”⁷⁶⁸. Cuando se decidió respetar lo dionisiaco como parte del nuevo esquema es porque, en cierto modo, parece un término muy acertado para aglutinar toda una serie de temas que celebran no sólo la vida, sino también el modo de vivir y de ser del seguidor del heavy metal. Sin embargo, no se considera oportuno caer en el tópico de “sexo, droga y rock and roll” para referirse a ello, tal y como parece estar aceptado globalmente. Más aún en España, donde se ha constatado que, aunque el rock como concepto se erige como el gran protagonista de las letras, en lo que respecta a las drogas y el sexo hay una representación mucho menor. Esta es, precisamente, una de las grandes diferencias con el repertorio norteamericano, en el que ambos cuentan con una cuota de protagonismo mucho mayor.

Una vez hecha tal aclaración ¿qué se incluye entonces en el conjunto de temáticas dionisiacas? Si se observa la lista de las más frecuentes, aparecen varias que, tal y como se ha indicado, tienen que ver con la celebración de un estilo de vida acorde con el ideario del heavy metal. Por ejemplo, todas aquellas que tratan la libertad individual como pilar básico para la realización personal⁷⁶⁹; o las que tratan el espectro sentimental, ya sea positiva o negativamente. Evidentemente, también estarán aquí las concernientes al propio heavy metal, al rock o a la música en general, así como las referidas al ocio, bien como fin o como medio. En definitiva, se ha ampliado el “sexo, droga y rock and roll” añadiéndole amor, ocio y libertad, para abarcar un concepto más extenso. Otra aclaración que conviene tener en cuenta es que, aunque celebren un estilo de vida, no

⁷⁶⁷ De gran utilidad ha resultado para ello la experiencia personal adquirida durante años como crítico de discos y conciertos, que ha facilitado el acceso a abundante material y ha posibilitado el diálogo con los artistas.

⁷⁶⁸ Weinstein, Deena. *Heavy Metal. The music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 1991 (Rev. Ed. 2000). p. 35.

⁷⁶⁹ A este respecto conviene recordar de nuevo el concepto del *yo* como individualización del colectivo: el sentido de pertenencia a un grupo social determinado también posibilita dicha realización, estableciéndose un equilibrio entre la experiencia personal y el carácter gregario de quienes comparten intereses comunes.

quiere decir que siempre se aborden los asuntos desde un punto de vista festivo: por ejemplo, ya se ha comprobado cómo, en relación con las drogas, se tratan no como exaltación de las mismas, sino como algo de lo que conviene salir.

Concretando un poco más todo lo anterior, y tomando como referencia los resultados del estudio, las temáticas incluidas como parte de la categoría dionisiaca son las siguientes:

- Heavy metal / rock / música
- Homenaje / tributo (como celebración del rock)
- Instrumental (aunque sin letra, su dimensión verbal estará contenida en el propio título de las canciones)
- Amor (sentimentalismo positivo)
- Desamor (sentimentalismo negativo)
- Sexo
- Mujer fatal
- Libertad
- Carretera / velocidad / coches, motos, etc. / máquinas (como vía y/o vehículo para la libertad y el progreso)
- Noche (como escenario propicio para la vida y el ocio)
- Drogas / alcohol

Antes de continuar con la categorización, y toda vez que ya se ha aceptado lo dionisiaco como parte efectiva de esta nueva propuesta de sistema, es necesario hacer un paréntesis para aclarar por qué se ha rechazado el caos como categoría válida.

Además de tratarse de un concepto antagónico al dionisiaco, y por tanto excluyente, el propio término “caos” lleva implícitas una serie de connotaciones negativas que no hacen sino contribuir al establecimiento de diversos tópicos que no se ajustan a la realidad del género. Tópicos alimentados muchas veces desde el propio academicismo conservador, amparado en este tipo de terminología para desarrollar sus teorías. Más aún en Estados Unidos, donde el PMRC se encargó de ofrecer información sesgada para posicionar a la opinión pública en contra de un tipo de música que consideraban pernicioso para la juventud, y desde donde se extendió al resto del mundo, con especial calado en países gobernados por políticas del mismo signo.

El historiador Robert G. Pielke, por ejemplo, aseguraba que “lo más evidente en el heavy metal ha sido su actitud de negación, con su énfasis en imágenes de muerte, satanismo, aberración sexual, desmembramiento, y lo grotesco”⁷⁷⁰. Sin embargo, la

⁷⁷⁰ Pielke, Robert G. *You say you want a revolution. Rock music in American culture*. Chicago: Nelson Hall, 1986. p. 202.

negación nunca ha sido una de sus características, de modo que esta afirmación ya nace desde una concepción errónea. Por el contrario, si hay algo que caracteriza el heavy metal desde un punto de vista temático ha sido la crítica; pero la crítica no entendida como negación u oposición sistemática, sino como opinión, ya sea positiva o negativa. Un espíritu crítico que pasa por no asumir sin cuestionarse la información que llega desde los medios de comunicación de masas, desde el gobierno o desde cualquier organismo oficial. Por otra parte, ya se ha constatado cómo su inclinación por el empleo de imágenes grotescas, religiosas, fantásticas o de índole sexual viene dado por un concepto diferente del canon de belleza, fruto de la influencia romántica en oposición a su concepto clásico, apolíneo, así como por una necesidad de plasmar de forma gráfica esta misma oposición hacia lo que se impone como socialmente correcto.

Pese a compartir su opinión acerca de la actitud de negación que promulga Pielke, para Weinstein la utilización de este tipo de imagería responde a una “compleja afirmación de poder de las fuerzas del desorden”⁷⁷¹, justificando su categorización al afirmar que “el discurso sobre el caos en las letras de heavy metal incluye interés en el desorden, conflicto, oposición y contradicción. Incorpora imágenes de monstruos, grotescas, de caos y de desastre. Habla de injusticia y de resistencia, rebelión y muerte”⁷⁷². Sin embargo, no parece que el término “desorden” sea el más adecuado para referirse al heavy metal, cuando en realidad lo que éste propone es un orden alternativo, diferente. Tampoco busca el conflicto ni la contradicción, sino la crítica que implica llegar a cuestionarse si lo que hay, si lo que ofrece el sistema, es correcto realmente o no. Consecuencia de ello será su querencia por la oposición, así como sus referencias a la injusticia y sus llamadas a la resistencia y a la rebelión si es necesario. Las imágenes de monstruos, grotescas, de caos y de desastre no serán sino representaciones gráficas de este espíritu crítico, fruto del cual encuentran en el canon romántico de la belleza un nuevo valor.

No se niega, por tanto, que el caos ocupe, figuradamente, un lugar prominente en las letras de heavy metal, sino las connotaciones que se atribuyen al mismo, así como la exclusividad que éstas conllevan. Aunque es cierto que las alusiones al caos pueden ser una característica distintiva del heavy metal, tal y como asevera Deena Weinstein, no se puede estar del todo de acuerdo en que se refiera, como única alternativa temática a lo dionisiaco, “a la ausencia o destrucción de relaciones, las cuales pueden ir desde la confusión, a través de varias formas de anomalía, conflicto y violencia, hasta la muerte”⁷⁷³. Existen letras cuyo contenido se sitúa en un terreno intermedio, en el que ni se celebren las fuerzas de la vida, ni la ausencia de ellas. Esta separación en dos bloques tan radicales es uno de los motivos que llevan a alejarse de su modelo.

El otro motivo vendrá justificado por la naturaleza del repertorio que se está manejando. En Estados Unidos, especialmente en la costa Oeste, el exceso dionisiaco protagoniza buena parte del contenido del género, transmitiendo parte de esa actitud a los temas que hasta ahora se han englobado dentro del *caos*. En este sentido, esa exaltación del

⁷⁷¹ Weinstein, Deena. *Heavy Metal. The music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 1991 (Rev. Ed. 2000). p. 38.

⁷⁷² *Ibíd.* p. 39.

⁷⁷³ *Ibíd.* p. 38.

caos lleva a poder admitir, en cierto modo, la separación tan férrea que se desprende de dicho modelo, ya que los dos bloques quedan bien delimitados, con escasa interacción entre ambos. Por el contrario, el repertorio compuesto en España se inclina por una temática de índole social, con poca celebración de los excesos, pero con una elevada carga de transversalidad que implicará la coexistencia de temas muy diversos. No habrá, por tanto, un discurso exaltado hacia ninguno de los dos extremos, sino más moderado, más social, y situado en un terreno más ambiguo. El caos, entonces, no tiene sentido aquí como categoría propia, debiendo dejar su sitio a una clasificación más moderada y más acorde con el mensaje del heavy metal español.

Es por ello que, dentro de este nuevo orden, la propuesta gira en torno a una categoría *social* que cubra las necesidades de su discurso, a la que se ha añadido además una categoría *histórico-narrativa*. En ésta irán englobadas todas aquellas letras cuya idiosincrasia exceda las implicaciones sociales y dionisiacas, para centrarse en un contenido de corte más aséptico, más narrativo y con menor carga ideológica, y que termine de cubrir el espectro temático del género en el país.

Dentro de la categoría social estarán incluidos todos los temas que, como su propio nombre indica, tienen que ver con la vida, la problemática o la conciencia social. Esto es, no hace falta que se refieran a la sociedad como sujeto, sino a aquellos aspectos que, de un modo u otro, afectan a su condición. Por ejemplo, la política, la seguridad, el medio ambiente, la economía, la guerra, e incluso el día a día. También se hallan aquí casos expresados de forma individual que escapen a lo considerado como parte del concepto dionisiaco, como puede ser lo relacionado con la autoestima o la autoconfianza, o el retrato social.

Como se ha venido apuntando, aquí es donde se sitúa el grueso de la producción española de heavy metal, debido sobre todo a las circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales que el país fue arrastrando desde la posguerra, con la dictadura franquista, y durante todo el período de transición a la democracia. La mayor parte de las letras sociales son de crítica, ya sea social, política, al sistema, o más específicas hacia el mundo del rock, como las críticas a la industria cultural o a ciertos sectores o individuos en concreto. Junto a ellas se colocan, por un lado, todas las que retratan a algún personaje arquetípico de la vida urbana, generalmente marginal, como prostitutas, drogadictos, delincuentes de poca monta, e incluso el rockero de barrio; y por otro, aquellas cuyo contenido sea de carácter costumbrista y descriptivo de la vida urbana. Completando el crisol, el resto de temas cuyo calado influya en el conjunto de la sociedad, como el servicio militar, la energía nuclear o el ecologismo.

Haciendo un compendio de los resultados obtenidos en el análisis, se han catalogado como *sociales* las siguientes temáticas:

- Crítica social
- Crítica política
- Crítica al sistema
- Crítica a la industria cultural
- Crítica personal (críticos, periodistas musicales, detractores, etc.)
- Retrato social (generalmente personajes urbanos, marginales y de barrio, aunque no exclusivamente)
- Costumbrista / urbano (generalmente acerca de la vida de barrio)
- Antibélico (con especial crítica al servicio militar obligatorio)
- Antinuclear (relacionado con la guerra y con la amenaza de desastres nucleares)
- Ecologista / pacifista
- Autoestima / superación

La categoría histórico-narrativa tiene menos pretensiones ideológicas que las dos anteriores, centrando sus contenidos en discursos de corte épico, mitológico, literario, fantástico, apocalíptico e incluso nacionalista, además de, por supuesto, histórico. En definitiva, como su propio nombre indica, se trata de englobar todas aquellas letras de carácter narrativo, ya sean basadas en la realidad o en la ficción, que tienen su nicho de popularidad dentro del heavy metal español.

También tienen cabida aquí las referencias histórico-religiosas, objeto frecuente de controversia con la Iglesia, la política y la sociedad en general. Hay que señalar que no se trata de crítica religiosa (que, por otra parte, ya se ha comprobado que es inexistente dentro del heavy metal español de la primera mitad de la década de los años ochenta), sino de referencias apocalípticas, generalmente, o a la figura del diablo, tanto como personaje histórico como mito romántico; básicamente como uno de los cuatro arquetipos románticos de rebeldía, más que como icono religioso.

Aunque en comparación con los otros dos bloques su número es considerablemente menor, es curioso cómo la conciencia que se tiene de ella es realmente significativa, equiparándola en presencia, en este sentido, a las de contenido social o dionisiaco. No en vano, es habitual comprobar la asociación que se hace de este tipo de temas con el heavy metal por parte del público u oyentes externos al género, ya sea hacia la vertiente histórica como a la fantástica, casi siempre con el escenario de la época medieval como fondo.

Volviendo a los resultados del estudio, y a modo de esquema, estas son las temáticas que se han considerado susceptibles de pertenecer a esta categoría:

- Fantástica / apocalíptica / mitológica (con trasfondo histórico, no metafórico)
- Diabólica (o asociada al diablo como modelo de rebeldía romántica, no como símbolo religioso; desafía al orden establecido, poniendo en tela de juicio los conceptos del bien y el mal)
- Histórica / épica (narrativa, no metafórica; exalta valores como el honor y el valor)
- Nacionalista (entendida como regionalismo o localismo, exaltando valores y cultura de una zona determinada de España)
- Literaria (narrativa, no metafórica; clásicos de la literatura como ejemplos del rebelde romántico)
- Muerte (como icono de belleza y de misterio, no como estado fisiológico)
- Nostálgica

Definido un nuevo sistema de categorización válido para el repertorio español de heavy metal, se observa con claridad la permeabilidad de todos los bloques, que permite y facilita la transversalidad temática comentada. Gracias a ello, es frecuente encontrar letras que se sitúen en los campos de intersección de las diferentes categorías, salvando el encorsetamiento, y dinamizando al mismo tiempo los contenidos y su discurso.

Por exponer algunos casos, y con el fin de evitar un exceso de datos innecesario, sirva rescatar la serie de ejemplos propuesta al ilustrar la transversalidad en páginas anteriores. Si se aplica la clasificación por categorías en lugar de por temáticas, se observa la presencia de canciones que confirman el axioma de flexibilidad planteado. Así, existen letras dionisiaco-sociales (por ejemplo “Dinosaurio” -Sobredosis-, “Invulnerable” -Barón Rojo-, “Sangre joven” -Sobredosis- o “Dame amor” -Obús-); letras histórico-dionisiacas (“Dios del rock” -Goliath-); letras histórico-sociales (“Tritón” -Tritón-); e incluso letras que se ubican en la intersección de las tres categorías (“El luchador” -Bella Bestia-).

No se puede concluir este apartado referente a la temática de las letras sin mencionar que, si bien esta permeabilidad y transversalidad propia del repertorio español no es exclusiva (la corriente europea del género también da muestras de ello), lo cierto es que España, por sus circunstancias históricas, es uno de los lugares donde más claramente existe, apoyada en una dimensión social cuya presencia es mucho más fuerte que en el resto de países.

4.3 Estilo literario y relación música / dimensión verbal

En lo que respecta al estilo literario, conviene ofrecer diversas anotaciones que muestren la estructura formal que presentan las canciones del repertorio *heavy* español de la primera mitad de los años ochenta.

Las más frecuentes están integradas por dos estrofas seguidas de un estribillo; esta estructura se repite unas tres veces. Recordando el análisis musical, uno de los objetivos

fue precisamente encontrar una estructura “tipo” que ilustrara un modelo genérico. El resultado fue el siguiente, en el que B podía poseer siempre el mismo contenido semántico, o ser diferente en cada ocasión⁷⁷⁴:

$$R_{(X2)}A_1BERA_2BESRA_3BE$$

Si se la despoja de las secciones exclusivamente musicales (*riff* y *solo*), así como de sus respectivas repeticiones, la estructura resultante será la correspondiente a la forma literaria neta:

$$A_1BE A_2BE A_3BE$$

Como en la mayoría de los géneros y escritos asociados a la cultura popular, dichas estrofas suelen estar conformadas por un número breve de versos de arte menor. Lo más habitual es que contengan grupos de entre cuatro y seis, con rima asonante. Sin embargo, también se encuentran estrofas de tres versos o de más de seis, estrofas en las que se alternan los versos de arte menor con alguno de arte mayor, o ejemplos que directamente intercalan estrofas de ambos tipos. Es decir, que no se aprecia una regla literaria que se siga escrupulosamente, existiendo, por el contrario, cierto nivel de aleatoriedad. Un buen número de las letras están escritas antes que la música (e incluso por letristas que no participan después en el proceso de composición), y su adecuación al discurso musical puede afectar a su forma literaria, que se modifica. El conjunto de todos estos cambios sobre las letras originales del repertorio termina fomentando tal desregularización, que finalmente influye también sobre las rimas.

Por todo ello es posible afirmar que no existe un patrón típico para las rimas en las estrofas, pudiendo organizarse de diversas formas: combinaciones de una rima con versos libres (los más frecuentes), de dos terminaciones diferentes, completamente a partir de versos libres, o que alternen éstos con dos terminaciones distintas. Tampoco existe un patrón determinado para las rimas dentro de una canción: incluso en el caso de estrofas del mismo tipo, con versos cuya métrica (y música) sea idéntica, el esquema de rima puede variar de una a otra. Algunos ejemplos de todo esto pueden ser los siguientes:

- Con una rima y verso libre

○ a a a a

El fruto del progreso nació.
El tiempo de los sueños pasó.
Ciudades hechas de hormigón.
Autopista como distracción.

○ (-) a a a

Oh, maldición, ya llegamos aquí,
todo esto va a reventar.
Pocos serán los que se salvarán
de esta guerra nuclear.

⁷⁷⁴ La leyenda utilizada es la misma que en el capítulo de las características musicales: A, B (estrofas), E (estribillo), R (*riff*) y S (*solo*).

○ a (-) a a

La ciudad parece descansar
medio dormida.
No podía imaginar
lo que iba a pasar.

○ a a (-) a

Dame un minuto, debemos hablar,
los problemas no se arreglan sin perdonar.
No se trata de discutir,
escúchame una vez más.

○ a a (-) (-)

Tienes tantas deudas que apoquinar,
ya te pueden eliminar.
Eres perro viejo malhumorado
con cara de sabueso conservador.

○ a (-) a (-)

Un sacrificio que se consumó,
nadie lo pudo parar,
fuego de muerte del cielo cayó,
Hiroshima.

○ (-) a (-) a

La Biblia cuenta una historia
que un Dios terrible dictó,
el drama de dos hermanos,
el justo y el traidor.

○ (-) a a (-)

Una habitación, una cama
en cualquier lugar, no importa dónde esté.
Siempre vuelvo a ti porque no encontraré
a quien lo sepa hacer como tú.

○ a (-) (-) a

Fuerzas extrañas sacuden mi interior,
hasta llegar a enloquecer.
Soy prisionero de mi instinto animal,
producto de una maldición.

○ a a (-) (-)

Si usa corbata de seda fina,
con ella acabará con tu vida.
Hazme caso, te lo digo yo,
que los conozco bien.

- (-) (-) (-) (-)

Fuiste tú, invocando un deseo,
y él cambió tu deseo en un error.
Fuiste tú quien bebió de su hechizo.
No debiste violar tu promesa.

- (-) a (-) (-) a

Ella estaba en la cama,
son las cuatro y se va a levantar,
sale pronto a la calle,
el mono ataca fuerte,
su cuerpo no lo puede aguantar.

- Con dos rimas

- a b a b

Al principio fue sólo bailar,
todos alrededor de un reloj.
Pero nadie supo adivinar,
que sería el idioma mejor.

- a a b b

En un rincón de cualquier ciudad
te sentirás prisionero, no lo podrás evitar.
Ruido infernal de escandalosas sirenas,
seres humanos metidos en grandes colmenas.

- a b b a

Vamos sonando con gran intensidad,
sobre una nube de gritos y sudor.
Cuánta energía guardada en tu interior.
Nuestro objetivo: vencer la soledad.

- a a a a b b

Golpéame fuerte y te respetaré,
grítame otra vez y te temeré,
sílrame y yo acudiré,
híncame tu espuela y correré.
Debiste aprender a no descuidarte;
si te descuidas voy a matarte.

- Con dos rimas y verso libre

- a a b b (-)

Y le gusta la velocidad,
el vivir deprisa es la única verdad.
Un concierto le sienta bien,
y su cuerpo vibra de la cabeza a los pies.
Rockero indomable.

○ a a (-) b b

Mi vida es como una ruleta,
gira y da muchas vueltas.
Juego mis dados, lo llevo muy claro,
aposté todo o nada por el rock
y mi vida cambió.

○ a b a b b (-) b

Rock and roll Barcelona,
tu fuerza me hace sentir,
y es que el rock me apasiona,
se hace dueño de mí,
y me siento vivir,
ruge el sonido salvaje
que me hace feliz.

○ a (-) b a (-) b

El viento con fuerza
gemía y lloraba.
Arrastraba su figura.
Llamó a mi puerta,
vestida de negro,
en una noche sin luna.

○ (-) a (-) a b b

Es demasiado pronto,
mi cabeza va a estallar,
pasé toda la noche
con un sueño nuclear.
Con un rojo botón
un hombre solo el mundo voló.

Al citar la relación entre la música y la dimensión verbal, hay que incidir de nuevo en la importancia capital que el género otorga a aquélla, muy por encima de cualquier otro parámetro. Uno de los aspectos que mejor diferencia al heavy metal de otros estilos de música popular urbana se halla, expresamente, en que es en la música, y no en las letras, donde reside el principal significado de las canciones. Las letras pasan a estar, entonces, a su servicio, reforzando la transmisión del significado musical.

En este papel que desempeña la música se puede apreciar también la influencia del Romanticismo, toda vez que

supo ver que, precisamente por su naturaleza asemántica, la música se sitúa infinitamente por encima de cualquier medio normal de comunicación. La música es asemántica porque no tiene necesidad de expresar lo que expresa el lenguaje común [...] es capaz de captar la realidad y transmitirla a un nivel mucho más profundo de lo que lo hace la propia expresión lingüística. [...] El gran descubrimiento del Romanticismo fue advertir el mundo de significados que encierra la obra musical.⁷⁷⁵

⁷⁷⁵ Hormigos Ruiz, J. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones y publicaciones Autor, 2008. p. 186.

Pese a ello, hoy en día sigue pareciendo descabellado acometer un análisis musicológico de cualquier género englobado dentro de la música popular sin conceder una buena dosis de protagonismo a la dimensión verbal, fruto principalmente de la tradición investigadora en el ámbito de la sociología. Es un hecho probado que en lo referente al heavy metal “los músicos y los fans tienden de manera similar a responder en primer lugar, y más fuertemente, a los significados musicales. Los analistas y críticos, por otro lado, están entrenados de forma que priman lo literario sobre los modos orales de comunicación”⁷⁷⁶. Se trata, por tanto, de un antagonismo histórico en la forma de ver y de afrontar el modo en el que el género transmite su mensaje: para la parte práctica (músicos, oyentes y demás figuras implicadas en el proceso de composición, interpretación y recepción) es un asunto de transmisión oral, mientras que los teóricos (analistas, críticos, sociólogos, musicólogos, etc.) consideran que pertenece al ámbito de lo escrito, ya sea a través de partituras o letras, y como tal ha de analizarse.

Siendo objetivos, lo que propugnan estas disciplinas podría funcionar en determinados escenarios, toda vez que existe un buen número de estilos musicales, como el pop o el hip hop (por poner algunos ejemplos) en los que el peso de las composiciones se sitúa en la dimensión verbal, quedando el aspecto musical como un mero acompañamiento sobre el que asentar las letras. Sin embargo, en el caso del heavy metal supone un planteamiento erróneo, toda vez que se invierte la función de ambos componentes.

El problema continúa sin resolverse debido a que la industria musical sigue considerando como parte del mismo conjunto a todos los estilos que comparten determinadas características sociales y comerciales, sin tener en cuenta los elementos musicales diferenciadores que determinan su valor cultural real. Como consecuencia, lo que se conoce como música popular urbana, o música popular moderna, es en realidad una catalogación que ha escapado al ámbito de la musicología, lo que explicaría la escasa relevancia que tradicionalmente, en los diferentes estudios sobre la materia, se ha concedido a la música como generadora de significado.

Robert Walser se refiere al asunto con un razonamiento parecido. Según su teoría, las letras de las canciones han sido históricamente sobrevaloradas, despojando a la música de su verdadero valor:

El argumento no es que el verdadero significado resida en la música, o que la música popular deba ser analizada únicamente en términos sonoros, despojada de sus distracciones visuales y de su contexto verbal. Sino que las letras han sido dotadas de una importancia desproporcionada. Los prejuicios raciales y clasistas han detraído a los musicólogos del estudio de la música popular durante mucho tiempo, y una larga tradición de análisis desde una perspectiva literaria (de letras, entrevistas, etc.) ha ocultado el hecho de que no sabemos lo suficiente sobre cómo la música popular construye sus significados musicalmente. Pero yo aduciría que los códigos musicales son los portadores primarios del significado; las letras, así como las caracterizaciones y los movimientos físicos de los intérpretes, ayudan a dirigir y

⁷⁷⁶ Walser, Robert. *Runnin' with the Devil. Power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover/Londres: Wesleyan University Press, 1993. p. 39.

modular la interpretación de los significados que son enviados más poderosamente, aquellos sugeridos por la música.⁷⁷⁷

No obstante, en fechas recientes, la música popular urbana ha pasado a ocupar un sitio de interés en el ámbito musicológico. De casi un descuido o desinterés absoluto ha ido colocándose en otros espacios de mayor privilegio, aunque las herramientas de análisis aún no se encuentran totalmente articuladas para enfrentar este nuevo objeto de estudio.

Considerando todo lo anterior, se puede afirmar que al abordar el estudio de determinados estilos no resulta correcto justificar el lenguaje musical y lo que éste genera en función del lenguaje verbal. Un ejemplo es el heavy metal, cuyo verdadero valor reside en el primero de ellos, y en cómo es capaz de transmitir su mensaje.

Focalizando en el repertorio español de la primera mitad de la década de los ochenta, hay que puntualizar que, por su propia naturaleza, su dimensión verbal adquiere un nivel bastante más interesante que el de las ramas europea y norteamericana. El alto contenido social de sus letras, unido a una educación musical precaria en comparación con estas escenas, produjo un efecto basculante que reparte el peso del significado de una manera más equitativa. Este aspecto será otra de las grandes diferencias del género en España con respecto al extranjero, toda vez que la necesidad de manifestarse abiertamente conllevó una elaboración más realista, con un mensaje claro acerca de la situación y la problemática de un país en pleno proceso de democratización.

En lo que respecta a la relación que música y letra adquieren en las canciones que conforman el repertorio, existen algunos datos que pueden ofrecer una panorámica general de su carácter. Por ejemplo, si se vuelve a observar la estructura de obra modélica obtenida del análisis musical ($R_{(X2)}A_1BERA_2BESRA_3BE$), se puede ver cómo las secciones instrumentales arquetípicas del heavy metal en su faceta global son perfectamente respetadas. De este modo, los *riffs* y el *solo* quedan totalmente imbricados en el entramado, aportando un peso específico mayor al lenguaje musical, que cubre sin apoyo del texto una duración significativa del total de la canción.

En este mismo sentido, una singularidad llamativa de la relación que la dimensión verbal guarda con la música se encuentra en las canciones instrumentales, que suponen un porcentaje a tener en cuenta dentro del total. Pese a carecer de letra, este tipo de composiciones adquieren su dimensión verbal a través del segundo nivel, conformado por los títulos de las mismas, y en el que va contenido parte de su significado. No obstante, y como se ha explicado líneas atrás, la importancia que el heavy metal concede al aspecto musical desplaza la mayor parte de este significado a su dimensión no verbal, dejando para el lenguaje semántico lo concerniente a la justificación de la obra, su intención o el escenario en el que se sitúa, y no tanto los sentimientos que la generan.

Ejemplos claros son “El Barón vuela sobre Inglaterra” (compuesta por Barón Rojo con motivo de su viaje al país británico para grabar su disco *Volumen brutal*), “Santa” (que se trata en realidad de un extenso *solo* de guitarra de Jero Ramiro, y que al adoptar el nombre de la banda se convierte en representativo de su idiosincrasia), “Entrada al reino” (que a modo de introducción, en el álbum *A golpe de látigo*, plasma musicalmente el carácter medieval de gran parte del repertorio de Ñu, así como la tendencia literaria y

⁷⁷⁷ Walser, Robert. *Op. Cit.* p. 40.

compositiva de José Carlos Molina) o “Instrumental” (de Panzer, que deja clara su intención desde el propio título).

Regresando al conjunto de las obras que contienen letra, se ha comprobado que no existe una relación necesaria o característica entre las diferentes categorías temáticas establecidas y las tonalidades que conforman el ámbito musical. Existe la posibilidad de que, por su carácter, determinados temas pudieran asociarse a una serie de tonalidades (por ejemplo, las letras dionisiacas, que exaltan diversos aspectos de la vida, con las mayores), pero un estudio minucioso de ambas variables lo descarta inmediatamente. No obstante, pese a esta afirmación, hay detalles que merece la pena destacar para ofrecer una visión más completa del género en España.

En primer lugar, una vez se ha constatado que las tonalidades menores conforman el grueso del repertorio, y considerando la capacidad universal que las melodías, por sí mismas, tienen para reflejar sensaciones y estados de ánimo, se obtiene un claro indicativo de la tendencia expresiva del heavy metal español. A pesar de que las tonalidades menores pueden ser fácilmente asociadas a temáticas intimistas, nostálgicas, sociales e incluso críticas (muy presentes en el heavy metal nacional), en este caso también servirán de soporte a obras con un mensaje distinto, a priori más accesible y ligero, con menor carga social o ideológica. No en vano, muchas de las letras catalogadas como dionisiacas están en modo menor, sin que ello impida una correcta transmisión de su contenido. De la misma manera, también se encuentran letras históricas, sociales o críticas en modo mayor, aunque no sea lo habitual.

Serán las tonalidades mayores las que aporten mayor colorido al repertorio, haciendo más amable el tono de una crítica (valgan como ejemplo, entre otras, canciones como “Dinero, dinero” -Obús- o “El presidente” -Barón Rojo-), de un retrato social (“Chica de la ciudad” -Barón Rojo-, “Más quiero más” -Ñu-) o de una historia (“Barón Rojo” -Barón Rojo-), y reforzando el carácter enérgico y alegre de las letras dionisiacas. Es precisamente en este caso en el que mejor se aprecia una relación directa entre temática y tonalidad: las canciones que aluden al rock como celebración, al amor como estado de felicidad, al ocio, a la fiesta o a los excesos se transmiten y se entienden mejor desde la perspectiva musical de las tonalidades mayores.

Posiblemente la muestra más clara de ello se observa en “Vamos muy bien” (Obús), una verdadera oda a la fiesta y al consumo de alcohol, aunque existen otras en las que también resulta evidente el binomio entre ambas variables. Por ejemplo, en lo que respecta al rock se pueden citar algunas como “El rock es tu guerra” (Panzer), “Cállate” (Obús), “Sangre y sudor” (Tritón) o “Vive la música I” (Mazo); de amor destaca “Tras de ti” (Barón Rojo), que al mismo tiempo se aleja del género balada; “Una noche más” (Ñu) en el caso del ocio nocturno; o “Yo sólo lo hago en mi moto” (Obús) y “Se escapa el tiempo” (Barón Rojo) en lo referente a canciones de carretera y sus respectivas implicaciones.

Otro factor a tener en cuenta son las escalas modales, y la influencia que tienen en la sonoridad final de las composiciones: a pesar de las diferentes tonalidades que conforman el crisol estilístico del género en España, el empleo continuo de *power chords* como base armónica conlleva una sonoridad ambigua que oscila entre mayor y menor en función de las escalas y grados melódicos empleados. Así, una obra compuesta en principio sobre una tonalidad mayor, pero con presencia habitual de escalas eólicas, dóricas y frigias, puede tener frecuentes incursiones y falsas modulaciones a menor sobre su misma tónica, y viceversa: una obra compuesta sobre una tonalidad menor con

presencia de escalas jónicas, lidias o mixolidias puede bascular esporádicamente hacia modalidad mayor. De esta forma, la relación entre temáticas y tonalidades puede verse afectada, y la afirmación inicial, aunque cierta, debería ser matizada.

Un aspecto reseñable de la relación música-letra en el repertorio de heavy metal español de la primera mitad de los ochenta lo protagonizan las *baladas*, una de las formas más conocidas, particulares y reconocibles del género. Por su propia definición, son canciones lentas “cuyo asunto es generalmente amoroso”⁷⁷⁸, pero en este caso no es así. Por un lado, atendiendo a la temática, no todas las canciones de amor responden a las características de la balada. Casi la mitad de las canciones que se han clasificado como románticas tienen unas características musicales muy diferentes: potentes, y con ritmo moderado e incluso rápido. Ejemplos de ello pueden ser “Prisionero” (Ángeles del Infierno; 126 bpm), “Tras de ti” (Barón Rojo; 136 bpm), “Cuestión de honor” o “Sólo eres tú” (Santa; 143 bpm y 125 bpm respectivamente). Dos casos particulares que refuerzan aún más esta circunstancia son “Súbete al globo” (Evo; 146 bpm) y “Vuelve a mí” (Sobredosis; 159 bpm), debido a la figuración rítmica de los *power chords* que conforman la base armónica: en grupos de cuatro semicorcheas por golpe el primero, y en tresillos de corcheas el segundo, acentuando la sensación de velocidad de ambas obras.

Por el otro lado, en función de la forma musical, existen baladas cuya temática se aleja de cualquier atisbo amoroso o sentimental. Es decir, que son en realidad canciones lentas y suaves, con figuración melódica relativamente larga (lo más habitual son combinaciones de negras y corcheas, introduciendo en ocasiones alguna semicorchea aislada o en grupos de dos frecuentemente ligados) pero que no cumplen con el requisito de la letra. Muestras de este tipo son, por ejemplo, “Hijos de Caín” (Barón Rojo; 68 bpm, crítica social), “Siempre estás allí” (Barón Rojo; 72 bpm, rock/fans), “Se terminó” (Banzai; 63 bpm, antibélica), “Amigo” (Banzai; 109 bpm, crítica social), “Al otro lado del silencio” (Ángeles del Infierno; 58 bpm, muerte/amistad), “El beso de Judas” (Rosa Negra; 65 bpm, droga), “Maldita soledad” (Evo; 97 bpm, soledad/noche), “Sobrevivir” (Santa; 63 bpm, retrato social -preso-) o “Huérfanos de la tormenta” (Santa; 55 bpm, homenaje/tributo).

Precisamente el tempo y la figuración suponen otro elemento importante en la relación que establecen música y dimensión verbal en el heavy metal español. Aunque no existe ninguna regla que conecte el tempo y la temática, se pueden observar composiciones en las que el primero ejerce de apoyo para la transmisión del mensaje de las letras. Especialmente cuando se trata de argumentos proclives a un desarrollo rápido, para los que se hace aún más evidente esta correspondencia. Es el caso de los referentes a la velocidad (como por ejemplo “Coche rápido en la noche” -Banzai, 245 bpm- o “Piso el gas” -Evo, 294 bpm-), la carretera (“Autopista” o “Yo sólo lo hago en mi moto” -Obús, 115 bpm y 160 bpm respectivamente-, con ritmo rápido pero más pausado), el antimilitarismo (“Las flores del mal” o “Hiroshima” -Barón Rojo, 120 bpm y 78 bpm respectivamente-, más moderados pero con sensación de paso constante, prácticamente a modo de marcha militar) e incluso la delincuencia, donde se acentúa la sensación de huir de la ley con un ritmo rápido y constante (“El que más” -Obús, 218 bpm-, “Fuera de la ley” o “No pares” -Ángeles del Infierno, 292 bpm y 194 bpm respectivamente-).

⁷⁷⁸ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22ª edición). Madrid: Espasa-Calpe, 2001. p. 274.

No obstante, la relación entre tempo y temática también puede observarse, en ocasiones, como herramienta para realzar la idea central de una canción. Un buen ejemplo es “Dinero, dinero” (Obús), a 153 bpm, con acentuación marcada y constante durante las estrofas, reforzando la repetición de la palabra “dinero” como protagonista del discurso. Tanto en este caso como en los anteriores la figuración juega un papel importante en función de los patrones utilizados. Así, la sensación no será la misma si se trata de un patrón marcado, si es constante o si, por el contrario, hay muchos cambios de ritmo.

Un recurso armónico muy llamativo y efectivo está basado en los cambios de figuración de los *power chords* para enfatizar determinadas palabras, frases o ideas del texto. Especialmente visible en las obras con un tempo más rápido, consiste en cambiar bruscamente la figuración, de más corta a más larga, en el fragmento que contenga el motivo a realzar. Dos ejemplos de ello son “Resistiré” (Barón Rojo) y “Maldito sea tu nombre” (Ángeles del Infierno).

En “Resistiré” se pretende realzar el mensaje central de la canción (“Resistiré, resistiré hasta el fin”), contenido en el estribillo. Mientras la figuración melódica cambia ligeramente hacia valores más largos, la rítmica, protagonista absoluta de la composición durante las estrofas, lo hace de manera mucho más evidente, pasando de grupos de semicorcheas a blancas y negras, despejando la densidad sonora y facilitando la escucha de la letra y de la melodía vocal:

$\text{♩} = 126$
 Voz
 Por di-ne - ro, a se-sí-náis Por pla-cer a - ni-qui-láis Por po-der nos des-tru-is su - cia-men-te men-
 tis
 Aun - que siem - pre vi - gi-léis
 y mis da - tos pro - ce - séis no, es tan fá - cil ha - cer - me ca - llar
 Re - sis - ti - ré Re - sis - ti - ré, has - ta el fin

P. Ch.
 VII
 I III IV III IV VI
 V
 VI III IV VI VII I

En “Maldito sea tu nombre” Ángeles del Infierno emplea una fórmula similar, si bien en esta ocasión lo que se pretende resaltar no es únicamente el estribillo, donde está la idea central, sino también el mensaje, fijo en las respectivas repeticiones, contenido en la contraestrofa. En ella cambia el discurso de la canción, y este cambio se ve

correspondido en la parte musical a través de una modificación llamativa de figuración en los *power chords*, que pasan de corcheas a redondas. No así en la figuración melódica, donde continúa utilizando los mismos valores de corcheas y negras. En el estribillo, sin embargo, se emplean dos recursos melódicos para enfatizar el mensaje: por un lado el falsete, subiendo una octava el registro de la frase; y por otro, el empleo de un *lick*⁷⁷⁹ de guitarra a modo de segunda voz puntual que refuerza su transmisión:

Voz: $\text{♩} = 180$
 Sur - gis - te de las ti - nie - blas con un fue - go - a - rra - sa - dor Has es - cri - to la his - to -
 P. Ch.:
 - ria de la hu - ma - ni - dad Ha - ces siem - pre lo que quie - res
 sin te - ner pie - dad Dios e - ter - no to - do lo ha - ces a tu vo - lun - tad
 8va
 Mal - di - to Mal - di - to sea tu nom - bre
 nom - bre
 2.
 nom - bre

En el plano exclusivamente melódico también se pueden apreciar recursos que contribuyen a la relación entre música y texto. El protagonismo que el heavy metal concede a la guitarra se manifiesta en la manera en la que los *licks* suponen un nuevo elemento melódico y subestructural del discurso, que ejerce como nexo de unión entre la dimensión verbal y la musical.

En este sentido, es frecuente la organización de las frases del texto intercaladas con *licks* que refuerzan el papel de cada una de ellas, al mismo tiempo que también refuerzan

⁷⁷⁹ Se entiende como *lick* una idea o fragmento instrumental de guitarra. Su duración es breve, y puede formar parte de un *riff*, o más generalmente de un *solo*, pero también presentarse de forma aislada. Aunque no puede definir por sí mismo una canción concreta (tal y como sí hacen los *riffs*), tiene la capacidad de convertirse en la “firma” de un guitarrista determinado a través de la aparición reiterada en su repertorio.

su importancia dentro de la obra como elemento subestructural y como portador de mensaje en la dimensión musical. Ejemplos de esto se pueden encontrar, entre otras canciones, en “Los rockeros van al Infierno” (Barón Rojo), “Va a estallar el obús” (Obús) o “Rocker” (Ángeles del Infierno).

En “Los rockeros van al Infierno” se observa cómo el *lick* al final de cada frase de la estrofa las refuerza de manera independiente, dándoles su propia importancia más allá del significado que pueda tener el conjunto. Por otra parte es interesante reseñar que, al estar las frases compuestas de dos versos, las estructuras formal y lírica difieren: los *licks* acentúan los versos pares y las rimas de la estrofa, dinamizando su desarrollo.

$\text{♩} = 128$

Se, o-ye co-men-tar a las gen-tes del lu-gar los ro-cke-ros no son bue-nos

Si no te por-tas bien te_e-cha-rás pron-to_a per-der

y cae-rás en el in-fier-no

Lo mismo ocurre en “Va a estallar el obús”, aunque en este caso el *lick* es menos resolutivo. Se puede observar que cambia la figuración con respecto a la melodía vocal, produciendo un mayor efecto de dinamismo que se verá a su vez acentuado por la inestabilidad propia del 3/4. Pero además, el hecho de que el *lick* solamente ocupe el compás que la voz deja incompleto, sin necesidad de añadir ninguno nuevo, ayuda a aportar rapidez en la transmisión del mensaje.

$\text{♩} = 144$

No_has a - pu-ra - do tu_úl-ti - ma co - pa Has em - pe - za - do

de ce - ro_a - ho - ra Al-go te di - ce que ten - drás suer - te

Si_es-tás can-sa - do ya no lo sien - tes

En ocasiones el *lick* puede verse sustituido en esta función por un *riff*. Ocurre, sobre todo, en los casos en los que la estrofa va soportada musicalmente por un *riff* de acompañamiento que ha sido presentado con anterioridad. Es exactamente lo que se

Un caso particular es el que concierne a la repetición de estribillos completos para cerrar la estructura formal de las obras. Repasando el proceso analítico que llevó a establecer un modelo de estructura “tipo” para el heavy metal español de la primera mitad de los ochenta, se observa que, aunque las canciones suelen terminar con el estribillo, la repetición del mismo no es la pauta habitual. Sin embargo, esta afirmación queda en entredicho cuando se analizan los distintos repertorios de los grupos, puesto que la mitad de ellos sí son propensos a emplear este recurso. Es el caso de Banzai, Bella Bestia, Ñu, Obús, Rosa Negra, Santa y Tritón. El repertorio de Sobredosis, además, es ambiguo en este punto, pues la mitad de sus composiciones lo repiten, y la otra mitad no.

Otro recurso aportado por la dimensión verbal es el empleo de muletillas e interjecciones, con la finalidad de acercarse más al oyente. La tendencia de los grupos de heavy metal a componer pensando en la interpretación en directo, conduce a muchos de ellos a utilizar expresiones como “eh”, “uh”, “yeah”, “hey”, “no”, o incluso “rock” bien al escribir las letras, o bien a la hora de grabar en el estudio, aunque no estuvieran incluidas en el texto. En ocasiones, cuando aparecen al final de las frases melódicas, provocan un alargamiento de las mismas, desplazando el acto de su conclusión hacia el receptor, y resultando muy efectivas en los conciertos. También pueden ir acompañadas de vocalizaciones por parte de los cantantes, si bien el heavy metal español de principios de los ochenta no se caracteriza por ser especialmente melismático.

Algunas muestras de todo ello pueden ser las siguientes: se escucha “eh” en “Dame amor” (Ángeles del Infierno) en el estribillo, antes de cada frase; en “Diabólica” (Ángeles del Infierno) al final de las mismas y de forma exclamatoria; en “Grita” (Banzai) al final de cada verso, compuesto por la repetición de la palabra “grita”; o en “Gedeón” (Panzer), de la misma manera que en el ejemplo anterior. “Uh” aparece en “Perro viejo” (Panzer), antes de cada frase del estribillo, y con la fórmula “uh yeah”; “hey” la emplea Tigres en “El exterminador”, conformando el único contenido vocal de la estrofa instrumental C (ver estructura formal del repertorio de Tigres en páginas anteriores); “no” también la utiliza Tigres en “No hay segunda vez”, para separar cada repetición de la única frase de su estribillo; y “rock”, como exclamación, se repite tres veces al final de cada frase del estribillo de “La fuerza del rock” (Goliath).

Por último, antes de finalizar esta sección en lo que se refiere a la dimensión verbal del heavy metal español de los primeros años ochenta, conviene retomar las conclusiones acerca de la relación que la estructura armónica guarda con la estructura formal, y que se indicaron al analizar sus características musicales. Entonces se mencionaba el trabajo armónico realizado en cada una de las diferentes secciones que conforman la estructura de la obra:

- El *riff* (R) y la estrofa principal (A) están compuestos sobre la tónica
- La contra estrofa (B) generalmente modula hacia el IV, V o VI grado
- El estribillo (E) se asienta sobre la tónica, el IV o el V grado
- El *solo* (S) utilizará el trabajo armónico de A más B, o de A, B y E

Si a todo ello se añade el papel que desempeña la dimensión verbal, se obtiene una serie de consideraciones que pueden ser de utilidad para la interpretación de las distintas canciones. Por ejemplo, la sección más contrastante no se halla en el estribillo ni en la estrofa principal, sino, como se puede observar, en la contraestrofa. Así, al mismo tiempo que en lo musical cumple con la misión de realzar a aquéllos (que es donde habitualmente

se concentra el mensaje de la letra), el contenido de dicha sección resulta también remarcado, e incluso reforzado, por un posible cambio en la métrica y la rima, así como en la melodía y la armonía. Es en ella, por tanto, donde se suele variar el discurso semántico, ofreciendo algo distinto que lo enriquezca, y generando la tensión necesaria para que toda la obra adquiera dinamismo. No obstante, para comprender el alcance de la relación que armonía, estructura y dimensión verbal establecen, se han seleccionado tres ejemplos que lo ilustren de forma práctica: “Con botas sucias” (Barón Rojo), “Te visitará la muerte” (Obús) y “Perro viejo” (Panzer).

Tal y como se desprende del análisis, la estructura formal de “Con botas sucias” es $[R_{1(X4)}ABE_{(+R1)}A_2BE_{(+R1)}SE_{(+R1)}A_3BE_{(/2)(+R1)}R_{1BAJO(X6)}_E_{(X2)}]$. Armónicamente presenta un *riff* (R) y una estrofa principal (A) en tónica, una contraestrofa (B) en IV y V grados, y un estribillo (E) que vuelve a tónica, más un *solo* (S) compuesto sobre la base armónica de A+B. A está formada por cuatro versos, cada uno con una idea, separadas entre sí por *licks* de guitarra. Además, ésta se calla mientras la voz canta, dejándola solamente con el acompañamiento del bajo continuo, por corcheas sobre la tónica. De este modo, el contenido de los versos queda realzado e individualizado por el doble recurso *licks*/silencio. A su vez, B está dividida en dos partes diferenciadas. La primera, en IV, contiene únicamente la frase que más destaca de toda la composición: “no te importa nada”, repetida dos veces y enfatizada por un cambio rítmico hacia una figuración más larga. Se trata de una expresión de rechazo ante el mensaje expuesto en A. La segunda, en V grado, contiene el resto del texto de la contraestrofa. Al igual que en la estrofa principal, separa las tres ideas que presenta mediante *licks* de guitarra, enfatizándolas así por separado, y vuelve a una figuración más corta, de corcheas y negras, destacando las palabras principales “sancionas”, “presionas” y “distorsionas”.

Por su parte, A y E mantienen una relación acción-reacción a través de la letra: mientras en A la narración se refiere a las acciones de una segunda persona, en E se centra en las del propio narrador como consecuencia de aquéllas. Melódicamente, E es exactamente igual que R, algo poco habitual no sólo en el heavy metal español, sino también en la escena internacional. Esta equiparación evidencia la importancia concedida por un lado al mensaje, y por otro al propio *riff* (no hará falta escuchar la letra para decodificar el contenido). En la partitura expuesta a continuación, con el objetivo de simplificar e ilustrar de la forma más clara posible, se han escrito la voz y la guitarra en un mismo sistema:

The musical score is written for guitar and voice in a single system. It is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 185. The score is divided into three systems. The first two systems are labeled [R] and the third is labeled [A]. The guitar part consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, while the vocal part is represented by a single line with lyrics. The lyrics for the third system are 'Tie-nes on-ce a-ños y pa-'. The score is written in a simplified manner to illustrate the structure.

re-ces u-na vie - ja Si-gues pri-sio-ne-ra de tus gus-tos an-ces-tra-les

Mue-ves tus re-sor-tes pa-ra ha - cer to-dos los ma-les

Siem-pre te_a - li - men - tas de los vi-cios na - cio - na - les

[B] ¡No te_im - por - ta na - da! — ¡No te_im - por - ta na - da! —

IV

V Y me san-cio - nas y me pre-sio - nas

y dis-tor-sio - nas

[E] Yo tu pri-sio-ne-ro_hede - ja-do de ser pues me_he li-bra-do_a tiem-po de ti Y

I

u - na pe - sa - di - lla ya nun-ca se - rás de mis sue - ños te_a - le - ja - rás

“Te visitará la muerte” $[R_1(X_4)A_1B_1E_{(+R1)}A_2B_1E_{(+R1)}SE_{(+R1)}A_3B_2E_{(X4)(+R1)}]$ tiene una base armónica similar a “Con botas sucias”: R y A en tónica, B sobre VI, IV y V grados, E vuelve a tónica, y S se mueve sobre un variación de A+B. Rítmicamente, al contrario de la práctica común en el heavy metal, las síncopas que aparecen no implican un encabalgamiento de compases, y la melodía presenta un rango muy corto, de apenas una quinta, que le confiere un carácter de letanía muy adecuado a la temática avanzada en el título.

La figuración en A enfatiza las últimas palabras de cada verso (“fuerza”, “lloraba”, “figura”, “puerta”, “negro”, “luna”...) alargándolas mediante el paso de corcheas a negras. En B se aclara lo expuesto en A (cita por primera vez a la muerte como sujeto del texto), produciéndose un cambio armónico, melódico y rítmico. Como sucede en A, se enfatizan las últimas palabras de cada verso, aunque con un alargamiento mucho mayor (pasa de corcheas y negras a blancas). Sin embargo, al mismo tiempo que la melodía vocal emplea una figuración más larga, el bajo contrasta acentuando las corcheas individualmente, y generando una tensión que beneficia la exposición del contenido de la letra. Al igual que ocurre en “Con botas sucias”, E también coincide aquí con R, lo cual implica una identificación de música y texto que hace innecesaria la declamación de éste para transmitir el mensaje. En la partitura adjunta se ha escrito el *riff* junto a la melodía vocal, añadiendo además el bajo en un sistema paralelo para ilustrar lo analizado:

[R] $\text{♩} = 146$

Voz+R

Bajo

[A]

v+R

B.

El vien-to con fuer - za___ ge - mí-a y llo-ra - ba___ a - rras-tra-ba su___ fi - gu - ra - Lla-

mó a mi puer - ta___ ves - ti-da de ne - gro___ en u-na no - che___ sin lu - na___

[B]

v+R

B.

E - ra___ la muer - te___ e - lla me vi-si - tó___ y sin___ pa-

VI - - - IV - - - V - - - - VI - - -

la - bras me con - de - nó Te vi - si - ta - rá la muer - te

IV - - - V - - - I - - -

Te vi - si - ta - rá la muer - te

I

La estructura formal de “Perro viejo” [$R_{1(X4)}A_1BA_{2(+R1)}BESR_{1(X2)}A_3BE_{(X3)}...$] está soportada por una base armónica distinta a la de los dos ejemplos anteriores: R y A en tónica, B en IV grado, E en V grado, y S sobre la combinación de A+B+E. La progresión ascendente (I-IV-V) entre las tres secciones conduce a enfatizar el estribillo, conformado por una única frase, “Perro viejo”; frase apoyada a su vez por el empleo de la interjección “uh yeah”, que como se ha visto líneas atrás la resalta y tiene la finalidad de lograr una mayor conexión con el oyente. El conjunto se repite tres veces (las dos primeras sobre el V grado, y la tercera sobre el IV) para destacar idea central de toda la obra. Por otro lado, la figuración cambia alargándose significativamente (desde corcheas y negras, a redondas, blancas y negras), ayudando así también a subrayarla.

Anteriormente la letra cambia de A a B, toda vez que en la estrofa principal hace referencia a la situación del protagonista de la acción, mientras que en la contraestrofa alude a su aspecto físico, completando su descripción. El contenido lírico de B no está recargado, compuesto por tan sólo dos frases (“el pelo largo hasta los pies. Llevas dos días sin comer”) que se repiten para quedar remarcadas. Además, cada una va seguida por tres tiempos de silencio que contribuyen a destacarlas de manera independiente. La siguiente partitura contiene la línea vocal, en la que se puede observar lo comentado:

Tie - nes ma la ca - ra es - tás de mal hu - mor tu do te ha sa - li - do, al re - vés Sue - ñas con que e - res mul - ti - mi - llo - na - rio u - na es - tre - lla in - ter - na - cio - nal Y el pe - lo lar - go has - ta los pies Lle - vas dos dí - as sin co - mer Y el pe - lo lar - go has - ta los pies Lle - vas dos dí - as sin co - mer Tie - nes tan - tas deu - das que a - po - qui - nar Ya

I

IV

[A]

— te pue-den e-li-mi-nar — E - res pe-rro vie-jo — mal-hu-mo-ra - do con ca-ra de sa-bue-so —

[B]
con-ser-va-dor — Y_el — pe-lo lar - go_has-ta los pies Lle-vas dos dí - as sin co - mer
IV

[E]
Y_el pe-lo lar - go_has-ta los pies Lle-vas dos dí - as sin co - mer Uh yeah Pe - rro
V

vie - jo — Uh yeah Pe - rro vie - jo —
IV

4.4 Conclusiones

La dimensión verbal es importante para la comprensión y análisis de toda aquella manifestación de música popular de la cual forma parte. Ahora bien, a diferencia de otros estilos de carácter más comercial (o en ocasiones en el ámbito de lo folclórico), en los que sea la parte fundamental de las composiciones, cuando se hace referencia al heavy metal ha de tenerse en cuenta que la dimensión verbal queda, en cierto modo, supeditada a la musical, auténtica protagonista del género. Sin embargo, por la idiosincrasia del heavy metal español, dentro de su estructura se antoja un elemento vital para llegar a entenderlo en toda su plenitud.

La escena nacional de heavy metal adquirió parte de las características de la europea, por un lado, y de la estadounidense por otro: surge de las clases obreras desencantadas con la situación a la que les ha llevado el sistema, pero al mismo tiempo manifiesta una ruptura generacional y la necesidad de autoafirmación de una juventud fuertemente estigmatizada por la situación sociopolítica del país. Por este motivo, las letras de heavy metal español contienen una elevada carga social, ya sea como crítica, o como imagen del entorno de sus propios protagonistas.

El hecho de que el heavy metal se encuentre dentro de lo que se denomina música simbólica, y que por lo tanto sea representativa del colectivo social que la genera, implica que el contexto en el que se crea y se desarrolla tiene tanta importancia como el hecho musical en sí mismo. Por esa razón, el heavy metal refleja todos los elementos extramusicales que caracterizan al grupo social que representa. Ahora bien, aun encontrándose en su dimensión musical el elemento central de su discurso, es evidente que las letras expresarán de forma más accesible todo ese contenido extramusical al que se alude, contribuyendo a reforzar la identidad del colectivo.

Aunque el heavy metal cristaliza en España cuando ya no existía censura oficial, se debe al menos considerar el efecto que ésta tuvo sobre su proceso de formación, y que también le aportó buena parte de su carácter. No en vano, de ella proceden la mayoría de

los tópicos que aún hoy perduran en torno al género. Tal vez lo más llamativo de la censura sea que su miedo al rock no se fundamentaba en un planteamiento cultural, sino como defensa de una estructura y unos valores sociales. Por ello, al igual que ocurriría en Estados Unidos durante los años ochenta con el PMRC, no se hacía referencia a censurar, sino a *corregir*. A pesar de que las escenas española y norteamericana no soportarían una comparación por fundamentarse en realidades sociales y políticas muy diferentes, la censura de ambas sí compartía la mayoría de parámetros vigilados, como el sexo, el orden moral, la religión o los valores familiares. Sin embargo, divergen en el aspecto político, tratado con mucho más recelo en el caso de España, generando una tensión que será recogida por los grupos de rock. En este sentido, el idioma se convirtió en un arma poderosa para burlar la censura, pero al mismo tiempo también en una reivindicación cultural para demandar libertad de expresión. Es por ello que, cuando el heavy metal cristaliza en el país, la mayoría de grupos cantan en castellano y con un espíritu crítico, diferenciándose significativamente de la vertiente anglosajona.

Si se buscan las raíces culturales del heavy metal, lo primero que hay que reseñar es que no propone nada nuevo, sino una vuelta al pasado, cimentándose sobre una base ideológica y culturalmente fuerte que lo hace distinguir y destacar sobre buena parte de estilos contemporáneos. En este sentido, el heavy metal español comparte con el anglosajón dos influencias fundamentales: el Romanticismo y el Futurismo, añadiendo además el rock urbano, aglutinador de toda la influencia literaria nacional de posguerra.

Comparando la época que engloba las etapas de formación y cristalización del heavy metal internacional, con la comprendida entre finales del siglo XVIII y el siglo XIX, se puede establecer una analogía entre ambas, repletas de cambios, y convulsas en lo social, en lo político y en lo económico. En este contexto, el heavy metal reinterpreta el espíritu romántico, sabiendo encontrar las similitudes y circunstancias comunes. Pese a que no se trata de un fenómeno exclusivo del heavy metal (los grupos de rock procedentes del *underground* ya daban muestras de ello), no es de extrañar, por tanto, que sus características y las temáticas sean muy similares a las propias del Romanticismo.

El concepto romántico del *yo* será el más característico del heavy metal, llevándolo a una individualización del colectivo: el *yo* del heavy metal representa al grupo en torno al cual se crea, no al individuo, y está abundante y perfectamente ilustrado en títulos y letras de canciones. Además, la amalgama de subestilos que conforman el total del heavy metal no vendrá sino a reforzar dicha concepción.

La exaltación de la rebeldía y la libertad será uno de los axiomas principales del heavy metal, que mostrará repetidos ejemplos de los cuatro modelos románticos de rebeldes y marginados: Prometeo, Caín, Don Juan y Satán. Los personajes situados al margen de la ley se convierten en símbolos de libertad, y en el caso de España, además, en una continuación de los referentes de la picaresca clásica. En este sentido, cabe replantearse el tópico que sitúa al heavy metal como un movimiento satánico, violento o exaltado, toda vez que este tipo de personajes ya existían anteriormente en el mundo de la música, con numerosas muestras incluso en la mal denominada alta cultura. En el caso concreto de la figura del diablo, que cuenta con una gran representación en los campos de la literatura y la música clásica, es conveniente resaltar que dentro del heavy metal tendrá una connotación plenamente moral, siendo las interpretaciones heroica y filosófica (especialmente en España) las más presentes en todo el repertorio. La visión bíblica o religiosa será, con gran diferencia, la menos frecuente, contrariamente a la creencia popular.

La confrontación de la libertad idealizada con la realidad cotidiana también está muy presente en el heavy metal, y al igual que en el caso romántico, conduce al desencanto y a la frustración. Sin embargo, existe una diferencia entre ambos: en el heavy metal no lleva a un estado de melancolía, sino a una crítica al sistema en todas sus facetas, generando una actitud activa. En este sentido, el heavy metal recibe mayor influencia del Sturm und Drang que de otras corrientes.

Del mismo modo que los escritores románticos, el heavy metal empleará la evasión a través del espacio, el tiempo o la fantasía para combatir la frustración generada por el choque con la realidad. En lo que concierne a la evasión espacial, sin embargo, el heavy metal español tenderá a lo contrario: prefiere su propio entorno, mostrando un carácter más realista. El caso más interesante será el de la evasión fantástica, que le conecta con el romanticismo negro, oponiéndose al canon de belleza clásico, y dando presencia a escenarios como lo sobrenatural, la noche o la muerte. Curiosamente, el heavy metal español tendrá menos similitud con éste que el de la rama anglosajona, cuando uno de sus mejores representantes fue Goya. No obstante, la relación entre ambos se manifiesta en el retrato de lo sobrenatural, lo violento o lo tenebroso; en la veracidad que alcanzan los elementos fantásticos, y que conforman escenas que terminan pareciendo creíbles; y en el costumbrismo y la cotidianeidad propios del heavy metal español, que consiguen que lo sobrenatural adquiera cierta normalidad.

Focalizando en la relación del Romanticismo con la escena nacional de heavy metal, tres son sus principales influencias: el Sturm und Drang y el Romanticismo francés (del mismo modo que el heavy metal británico), y el Romanticismo español. Se puede decir que adapta las pautas básicas del Sturm und Drang, rescatando las particularidades del Romanticismo español, más realista, social e ideológico. De este modo, destacan los héroes desde un punto de visto sociopolítico, que se rebelan contra la injusticia social y defienden la libertad del individuo; se aleja del mito clásico, resultando más directo y menos panteísta que en Europa, aunque refleja bien los mitos románticos nacionales; y tiene una menor influencia religiosa, con poco interés por estos asuntos, que se transforma en una escasez de referencias en sus letras, y en una interpretación más humanista por temas como la muerte o el misterio. Del Romanticismo francés adoptará el estilo crudo, directo y provocador, pero no alcanzará la morbosidad de autores como Baudelaire o Rimbaud en asuntos como el sexo, la Iglesia o la muerte, mucho más cercanos al *metal* extremo de los años noventa que al heavy metal de los ochenta.

En lo que respecta al Futurismo, se pueden encontrar analogías entre sus ideas (plasmadas en su manifiesto) y el heavy metal que resultan significativas. Por ejemplo, en su defensa de la fuerza y de la propia música, que muestra una gran representación en las letras, o en la exaltación de la rebeldía, que encontrará en el heavy metal un claro reflejo. Del mismo modo que los futuristas se enfrentaron a los clásicos mediante la búsqueda de la belleza en el tabú, defendiendo un levantamiento contra las normas, el heavy metal hará lo propio; más aún si cabe en el caso español, donde por la situación política y social del país existían numerosos tabúes, como el sexo, el alcohol, las drogas o la muerte. Sin embargo, su tratamiento no será de ensalzamiento, sino entendiéndolo como una provocación. Así mismo, el heavy metal hereda del Futurismo su estilo directo y la claridad temática para ensalzar los valores del género; y el espíritu de lucha, agresividad y violencia dialéctica para enfrentarse al *mainstream* y la exclusividad cultural.

Pero si hay un tema común entre Futurismo y heavy metal que destaque sobre el resto, es el aprecio por la velocidad. La velocidad como símbolo de libertad, de

modernidad y dinamismo, y representada por el culto a la carretera, al conductor y a la máquina. En este sentido, la moto se convertirá en fetiche para el heavy metal (en general todos los vehículos, pero éste adquiere un significado especial como icono de libertad), del mismo modo que la guitarra eléctrica lo será desde un aspecto puramente musical.

Existe un punto, sin embargo, en el que el Futurismo choca con el Romanticismo, principal influencia del heavy metal: su defensa del progreso y de ruptura con el pasado. Además, significará una de las divergencias entre el heavy metal anglosajón y el español: en el caso del primero, el dilema se resuelve ignorando este axioma en la medida de lo posible; pero en España, por sus circunstancias, el anhelo de libertad y progreso deja poco lugar a la revisión histórica, adquiriendo una fuerza mucho mayor, y por tanto teniendo mucho más peso sobre el género que en el resto de Europa.

En la misma línea, el heavy metal español recoge la defensa del belicismo que propugnan los futuristas: una guerra contra el pasado dictatorial del país y contra el abuso político del momento, que se plasmará directamente en los nombres de los grupos, primer plano de su dimensión verbal, de manera mucho más evidente que en las ramas europea o americana. Por último, no se puede obviar que la propia condición social del heavy metal también representa una analogía con el Futurismo desde el mismo momento en que procede de la clase trabajadora, mano de obra del progreso.

La tercera gran influencia (y en este caso exclusiva) del heavy metal español es el rock urbano, mucho más relevante que en el extranjero por las condiciones sociopolíticas y culturales del país. A pesar de su nombre, casi se podría decir que se trata de una influencia extramusical, debido a que actúa como aglutinador y catalizador de influencias anteriores, procedentes de la cultura de posguerra. De este modo, el rock urbano canaliza la esencia de la cultura popular española, cargando el mensaje de contenido social, y sirviendo de base para el heavy metal. Como consecuencia, el heavy metal español se preocupa más de tratar de reflejar la realidad de un país en construcción que de seguir los pasos marcados por los grupos ingleses, y en este sentido demuestra una mayor tendencia a cuidar las letras y aportar un mensaje claro. Letras directas, con pocas metáforas, que irán unidas a un aumento de la potencia sonora respecto al rock precedente.

El heavy metal buscará la identificación con el público mediante referencias a los valores y elementos de la clase obrera, como el sacrificio, el trabajo, la vida de ciudad y de barrio, la amistad, el compañerismo o el enfrentamiento contra el sistema en todas sus facetas. Además, esta característica del heavy metal español encontrará reflejo en la escena latina, resultando un factor importante para el desarrollo de la cultura popular hispana.

Existen también otras influencias sobre el heavy metal español, pero resultarán de menor predominio. Tal es el caso de la novela gótica, con mucha incidencia sobre el heavy metal anglosajón, pero que en el heavy metal nacional va poco más allá de ciertas ambientaciones, citas o personajes; o las influencias de carácter local o regional, con gran diversidad en España, y que contribuyen a distinguirlo del resto de escenas.

El otro aspecto importante de la dimensión verbal es aquel relacionado con la temática de las letras de las canciones, históricamente polémico cuando atañe al heavy metal. Así, del mismo modo que el PMRC consiguió extender la creencia de que el heavy metal era nocivo para la salud de la juventud, en España se ha asociado tradicionalmente a la delincuencia, la drogadicción o el satanismo, fruto de un doble error: por un lado, pensar que los fans son pasivos, y los músicos una suerte de agitadores externos; y por

otro, considerar que la sociedad es modélica, no dejando espacio para otras consideraciones, y ofreciendo un concepto distorsionado del tejido social.

No hay una temática en el heavy metal que consiga definirlo suficientemente. Sin embargo, sí se puede asegurar que hay algunas que no tienen sitio en el heavy metal de principios de los ochenta, como el optimismo, la esperanza, la confianza en un mañana mejor, o cualquier remanente de la cultura hippie.

Si se hace referencia exclusivamente al heavy metal español de dicha época, resulta interesante comparar la percepción que la sociedad en general tenía sobre su temática, con la percepción de sus propios seguidores, y con la realidad del mismo. Así, entre el primer grupo aparecen asuntos como la religión, la Iglesia, el diablo, la muerte, o las historias medievales, fantásticas y de ciencia ficción, que quedan excluidas en el segundo grupo, situando en su lugar al propio heavy metal, la vida urbana y la crítica como temas principales. La realidad se acerca bastante a esta opinión, aunque siguen apareciendo algunas diferencias notables. Las temáticas principales del heavy metal español, tras un análisis de su repertorio, quedan establecidas según el siguiente orden: rock / heavy metal, retrato social, crítica (social, política y al sistema), amor, fantástica /apocalíptica / mitológica, antibélica, y urbana / costumbrista. Llama la atención que prácticamente todas las bandas del género tienen al menos una canción referente al rock o al heavy metal (cuando no un buen número de ellas), situándolos como temática predominante con un amplio margen sobre el resto.

Por otro lado, existe un gran índice de transversalidad, siendo muy habitual que dos o más temáticas confluyan en una sola letra. Los tres bloques principales de transversalidad serán el rock, el costumbrismo y la noche, que recrearán los escenarios perfectos para el heavy metal español. Lo referente al *rollo* o la *movida* también será un tema transversal importante, aunque no se cite directamente: aparecerá a través de las referencias al ocio nocturno, o bien a través de otras temáticas.

Visto lo anterior, para establecer una clasificación de las diferentes temáticas se ha partido de la clasificación que la socióloga americana Deena Weinstein hace para la escena estadounidense. En ella, divide las temáticas en dos grandes bloques: dionisiacas (que engloban el tópico de sexo, droga y rock and roll, y en general todas las formas que llevan al éxtasis), y de caos (que incluyen las referencias a retar el orden y la hegemonía establecida). Sin embargo, las diferencias significativas entre esta escena y la española ha llevado a replantearse el modelo para adaptarlo al heavy metal nacional, debido fundamentalmente a dos puntos principales: por una parte, las categorías que presenta son excesivamente cerradas y antagónicas, no contemplando la yuxtaposición de ambas en ningún caso, y por lo tanto no dejando sitio a la transversalidad; por otra, está basada en el modelo norteamericano de heavy metal, donde la fase de diversificación se muestra cronológicamente mucho antes, haciendo imposible cualquier comparación.

De esta forma, el nuevo modelo planteado quedaría establecido del siguiente modo: temáticas dionisiacas, temáticas sociales, y temáticas histórico narrativas. El primer bloque, sin embargo, no tendrá un carácter necesariamente festivo. Además, como el tópico indicado no se ajusta a la realidad del heavy metal español, se han incluido las letras que tratan de amor, de ocio y de libertad, mucho más realistas, y que reflejan mejor su idiosincrasia. La categoría de caos se ha rechazado por sus connotaciones negativas: da pie a tópicos que no se ajustan a la realidad del heavy metal, podría dar lugar a terminología con interpretación tendenciosa si se saca de contexto, y tiene más sentido en la escena estadounidense, donde se celebran más los excesos, que en España, donde el

discurso es más moderado y transversal. Precisamente por ello, en este nuevo modelo con categorías más permeables, sí quedaría espacio para la transversalidad, con casos que pueden situarse tanto entre dos como entre los tres bloques.

Al centrar la atención en el estilo literario del heavy metal español de la primera mitad de los años ochenta, se pueden dar diversas pautas que ilustran su estructura formal: las estrofas son generalmente de arte menor, de entre cuatro y seis versos con rima asonante, pudiendo alternar puntualmente con versos de arte mayor bien dentro de la misma estrofa, o en estrofas distintas; no hay un patrón típico para las rimas, pudiendo combinar con versos libres, con diversas terminaciones, o intercalando versos libres con dos terminaciones diferentes. Sin embargo, no se puede concluir que exista una regla literaria estandarizada, por lo cual la aleatoriedad se erige como una característica notable.

Por último, conviene destacar la relación que la dimensión verbal guarda con el contenido musical de las obras de heavy metal. La música, fruto de la influencia romántica, asume el componente principal del significado de las canciones, en tanto la letra puede valorarse como un elemento para enfatizar aquélla, invirtiendo así los extremos de estilos como el pop o el hip hop. Sin embargo, la visión de la industria, que prima lo social y lo comercial sobre los elementos musicales diferenciadores (a los que prácticamente no tiene en cuenta), concede excesiva significación a las letras, despojando a la música de su verdadero valor. Es por ello que el estudio de la música popular ha quedado excluido durante mucho tiempo de disciplinas como la musicología.

Una vez analizado lo anterior, se puede constatar que el heavy metal español posee una rica dimensión verbal, apoyada sobre todo en un alto contenido social, y en la herencia de la educación musical precaria fomentada por el régimen franquista; un hecho que, sin embargo, ha contribuido a distinguir la escena nacional respecto al resto. Esta dimensión verbal entabla relación con la musical a través de diversos recursos que la facilitan.

El heavy metal español respeta las secciones arquetípicas instrumentales del heavy metal anglosajón (*riff* y *solo*), cuya duración supone un porcentaje relevante del total de las canciones. De esta forma queda de manifiesto la importancia que el lenguaje musical adquiere dentro del género. En este mismo sentido, se puede observar que hay suficientes casos de canciones instrumentales, buen ejemplo de cómo el significado de las mismas se desplaza hasta la dimensión no verbal.

No existe una relación necesaria entre las distintas temáticas y tonalidades. No obstante, la mayoría del repertorio está en modo menor, y precisamente por ello destacan, cuando aparecen, las tonalidades mayores, que refuerzan el carácter de las letras dionisiacas, y hacen más amable el tono de las críticas, retratos sociales e historias. Sin embargo, el empleo de escalas modales melódicas en combinación con los *power chords* puede producir cierta ambigüedad, matizando la afirmación inicial.

Aunque tampoco hay una correspondencia obligada, el tempo contribuye o puede contribuir a la transmisión del mensaje de las letras. Esta conexión resulta especialmente visible cuando la temática está relacionada, de alguna manera, con la velocidad (velocidad en sí misma, coches, motos, carretera e incluso delincuencia y huida de la ley). Por el contrario, las baladas suponen un caso particular en lo referente al empleo del tempo y su relación con la temática: si bien existen las que se ajustan al modelo tradicional (de amor y lentas), se observan varias de temática no sentimental, así como

canciones de amor de tempo rápido o muy rápido que no responden a dicho modelo de composición.

La figuración juega un papel importante, con un efecto de aceleración en las obras de tempo lento, o de pausa en las más rápidas. Pero además también sirve como recurso para enfatizar determinadas palabras, frases o secciones; especialmente cuando se trata en combinación con los *power chords*. Así, será habitual encontrar canciones con figuración armónica corta que se alarga sensiblemente en un punto concreto para una mejor percepción del mensaje que contiene.

Algo similar ocurre en el plano melódico mediante la combinación, muy efectiva, de frases vocales y *licks* de guitarra. La aparición de *licks* al final de las frases de una estrofa o estribillo las refuerza semánticamente, destacando las ideas de forma independiente antes de que ocupen su sitio como parte de una estructura más amplia. Cuando, en ocasiones, un *riff* ocupa el lugar de los *licks*, está reforzando, además, su importancia como elemento estructural, y como portador musical del mensaje de la obra.

Un recurso muy frecuente en el repertorio analizado es la repetición de palabras y estribillos finales de forma consecutiva para enfatizar su contenido. Aunque no es exclusivo del heavy metal español, sí lo es de las canciones, toda vez que sin la dimensión musical perdería todo su sentido. A este respecto, son habituales y de carácter más incisivo los estribillos breves, compuestos por una sola frase o palabra que se repite varias veces. De la misma forma, la inclusión de muletillas e interjecciones en determinados puntos de la letra contribuye a enfatizarla, llamando la atención del receptor e incluso haciéndole partícipe del discurso.

En cuanto a la relación entre la estructura armónica, la estructura formal y la dimensión verbal, hay que destacar la contraestrofa como la sección más contrastante de las canciones. Así, mientras en la estrofa principal tiene lugar la exposición del tema, y en el estribillo se expone la idea central del mensaje, la contraestrofa ejerce de nexo entre ambos rompiendo la estabilidad verbal y musical: en ella se suele variar el discurso semántico, y se ofrecen elementos distintos que generan la tensión necesaria para dinamizar la obra, como cambios tonales, rítmicos o melódicos.

CONCLUSIONES

Para poder abordar el estudio del heavy metal en España es necesario comprender bien su origen: de dónde viene, cuáles son sus principales influencias y antecedentes, y qué elementos, musicales y extramusicales, son los que contribuyen a dotarle de su idiosincrasia particular. Al igual que el resto de estilos englobados dentro de lo que se denomina música popular urbana, el heavy metal tiene una componente social de vital importancia a la hora de analizar su nacimiento y evolución, de forma que la observación del contexto en que se crea y se desarrolla se antoja fundamental para nuestro propósito.

La situación sociopolítica del país, sumido en una dictadura desde el final de los años treinta hasta los albores de la década de los ochenta, tuvo una incidencia significativa en la cultura española, que afectó al desarrollo de la música popular urbana. Es por ello que debamos buscar las raíces del heavy metal nacional en la cultura de posguerra, avanzando paulatinamente hasta llegar a su etapa de formación.

De este modo se observa que la poesía desarraigada se convierte en una tendencia básica para el género, toda vez que comparte su visión de la realidad social; y que la cultura disidente con el Régimen crea, a partir de los años cincuenta, el caldo de cultivo perfecto para una serie de ramificaciones que también incidirán sobre él, como el postismo, la poesía social, el Grupo del 50 o los Novísimos, que le aportarán desde una actitud rebelde hasta el ánimo de denuncia y crítica que le caracterizará desde el momento de su cristalización. Además, la psicodelia, auspiciada por el auge en el consumo de LSD, supuso un punto de inflexión para la cultura del país, resultando clave para el despegue del rock en España.

Los precedentes musicales del heavy metal español hay que buscarlos a partir de los sesenta, cuando proliferan los primeros grupos de rock (especialmente en Madrid y Barcelona), se establece un circuito de locales de conciertos y la radio comienza a interesarse por dicho estilo, confirmando la tendencia al alza de la juventud de clase media como nuevo sector de mercado. La voluntad de cambio político y social, unida a la contracultura psicodélica, lleva, a principios de los setenta, a la aparición del *underground*, que dominará la escena en los siguientes años de la mano de una sonoridad específica, con el rock progresivo como principal estilo musical, y la libertad de expresión como objetivo fundamental.

El *underground* en España tuvo dos períodos cronológicos, y tres focos principales: 1968-1975, coincidente con el desarrollo del rock progresivo, y centrado en Sevilla y Barcelona; y 1975-1979, centrado en Madrid, en el que se produce el declive del rock progresivo y surge el rock urbano.

Sevilla fue el lugar por el cual el *underground* entró en el país, especialmente gracias a la cercanía de las bases aéreas norteamericanas, a la labor de Gonzalo García Pelayo (hombre clave para entender el rock nacional), y a Smash, gran referente sevillano del rock progresivo. Barcelona, por su posición geográfica y su activismo cultural, se convirtió rápidamente en uno de los focos del movimiento, especialmente gracias al apoyo de la *Gauche Divine*, que aportó buena parte de la infraestructura necesaria, y a la labor musical de grupos como Máquina!, baluarte del rock progresivo catalán.

En Madrid, por el contrario, no se daban las circunstancias propicias: geográficamente lejos de las fronteras, políticamente capital del Régimen, y con estilos como la rumba y sus derivados dominando la cultura popular, el arraigo del rock se antojaba complicado. Por todo ello, el *underground* llegó con retraso, y con unas connotaciones políticas importantes tras la promulgación de la *Ley de peligrosidad y rehabilitación social*, en 1970. Este es también el motivo por el cual el rock madrileño se va a diferenciar del resto: mientras en Sevilla busca e incorpora elementos de la cultura andaluza, y desde Barcelona busca la sofisticación técnica, en Madrid tiene una mayor carga de realismo social, un espíritu contestatario y, musicalmente, un sonido más duro, con Cerebrum como principal exponente. Además, Storm y Eva Rock, madrileños de adopción, se postulan como los primeros antecedentes reales del heavy metal, tanto por su forma de componer como por la de actuar.

En torno a 1975 se popularizan los grandes festivales de rock en España, al mismo tiempo que se produce un cambio de ciclo: en Sevilla y Barcelona el rock progresivo se especializa, fusionándose con elementos folclóricos locales y regionales, y dando lugar al rock andaluz (desarrollado realmente en Madrid) y el rock laietano; en Madrid, mientras, el *underground* da paso al *rollo*, desarrollando un tipo de rock mucho más realista, inmediato y asequible, con un carácter muy urbano, que huye de folclorismos y que no busca ningún tipo de identidad ni de raíces, sino que reivindica a la juventud como clase social y cultural que propone un cambio. Es el rock urbano, en el que se compilan gran parte de las influencias literarias de posguerra.

A diferencia del *underground*, que llevaba implícita cierta componente de clandestinidad, el *rollo* enarbola la expresión de una libertad ansiada durante mucho tiempo. Recupera la ciudad como espacio básico de expresión y vitalidad, en la que la clase obrera se reivindica reclamando el papel de los barrios como generadores de cultura. De esta forma, el rock se desplaza desde el centro de la ciudad y las clases sociales medias y altas, hacia los barrios periféricos de clase baja, consiguiendo un público potencial muy numeroso.

La última gran influencia musical de los setenta sobre el heavy metal español es el punk, que a su llegada a España aumentó la estigmatización social sobre el rock, afianzando su papel contracultural y revitalizando la escena. Aunque musicalmente no le aportó demasiado, sí lo hizo en lo que respecta a la actitud e inmediatez del mensaje.

La fase de formación del heavy metal en España da comienzo en 1978, cuando confluyen varios factores: se confirma el cambio político con la firma de la Constitución, se hace evidente la influencia de la New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM), aparecen los primeros concursos y festivales del rock duro, se cita por primera vez en los medios de comunicación el término “heavy” para referirse a un estilo musical, y se producen los primeros lanzamientos del sello Chapa.

Hay dos conceptos claves para la comprensión del heavy metal, y en cuya relación se halla una de sus principales características: *masculinidad* y *autenticidad*, que ejemplifican la necesidad de analizar los factores extramusicales y socioculturales que afectan al género, y que impiden dar una definición exacta del mismo. El proceso de formación del heavy metal resulta de una combinación de ambas, más los elementos contraculturales procedentes del *underground*, dando lugar a un estilo propio y característico cuya principal novedad vendrá manifestada por un cambio en la ideología del rock.

El origen social del heavy metal español es común al de la rama anglosajona: el desencanto de la juventud de clase trabajadora. La diferencia entre las dos radica en el escenario que conforman las circunstancias sociopolíticas: mientras en Inglaterra, con un sistema patriarcal, se produce una crisis del modelo social, económico y laboral que lleva a los jóvenes al paro y a la marginalidad, en España estaban controlados por el Régimen, priorizando otras preocupaciones. El objetivo es la propia libertad, y la diferencia de modelo social es en parte responsable del desfase temporal entre ambas escenas.

El origen musical se vio influido por la situación sociopolítica, que establece una divergencia notable entre las dos vertientes: mientras la NWOBHM surge como reacción no hostil al punk (resultante del duro enfrentamiento de los jóvenes con el sistema), en España el punk estuvo desprovisto de tal contexto social, calando entre las clases medias y acomodadas. El heavy metal no nace en España, por tanto, como reacción al punk, sino como una evolución lógica del rock nacional, para equipararse con el resto de Europa, apoyándose en la influencia británica.

La fase de cristalización comienza en 1980, cuando aparece el primer grupo que se desmarca del rock urbano para asimilar los preceptos de la NWOBHM: Barón Rojo. Aún así es complicado establecer una línea temporal férrea, debido sobre todo al empleo indiscriminado de terminología confusa, a la tendencia de los medios a adelantar la aparición del heavy metal al final de los setenta, y al desfase temporal entre las escenas nacional e internacional.

Estilísticamente, el heavy metal español planteó desde el principio un elemento diferenciador: el uso del castellano para la transmisión de su mensaje. Además, no intentó imitar el heavy metal británico de los sesenta y los setenta, sino que aprovechó elementos del rock urbano y el rock duro para incorporarse directamente a la corriente de los ochenta, dominada por la NWOBHM.

La convivencia con el pop de la *movida* le proporcionó buena parte de su carácter. El hecho de pertenecer a clases sociales diferentes fomentó que no hubiera identificación entre ellos, produciéndose un desdoble cultural. Del mismo modo, a pesar de su gran apoyo popular, la industria continuó ignorándolo; pero el estatus de marginalidad al que fue sometido tuvo un lado beneficioso, protegiéndolo de la estandarización del *mainstream*, y conservando su *autenticidad*.

La cristalización del heavy metal en España se sujetó en varios pilares fundamentales; por una parte, el trabajo de Vicente *Mariscal* Romero, especialmente al frente del sello Chapa, dueño de los primeros discos nacionales de heavy metal, y responsable de su éxito; por otra, Javier Gálvez, manager de la mayoría de bandas representativas a través de su oficina, Centro Rock; el festival Villa de Madrid, que sirvió de escaparate para gran parte de los grupos de la escena madrileña (incluido Obús, cuyo triunfo tuvo una gran repercusión); y el trabajo de Barón Rojo y Obús, que abrieron el camino y plantearon las bases del género en el país.

En 1982 el heavy metal se asienta definitivamente, con una escena prácticamente centralizada en Madrid, pero consiguiendo además visibilidad internacional; sobre todo a raíz de la grabación y publicación del álbum *Volumen brutal* (Barón Rojo), que alcanzó reconocimiento en Inglaterra, codeándose con iconos de la NWOBHM, y en América Latina, donde Barón Rojo alcanzó un estatus de estrella. La aparición de nuevas formaciones confirma el auge del heavy metal, y los festivales comienzan a

tenerlo en consideración para adaptarse a los gustos del público. Las grandes compañías se replantean cambiar su estrategia y contar con bandas de heavy metal en su catálogo, y la televisión pública empieza a incluirlo en sus programas de música semanales. Toda esta popularidad se plasma con la división en categorías del festival Villa de Madrid, que dedicó una completamente al rock duro y el heavy metal ante el dominio que ejercía sobre el resto.

Por su discurso social, urbano, crítico y libertario, el heavy metal español se alineó con las corrientes políticas de izquierdas (PSOE, PCE), que procuraban programarlo en las fiestas municipales de las localidades bajo su mandato, e incluso en vistas a asegurarse el voto joven de cara a las elecciones generales de ese mismo año. Sin embargo, tras su victoria, el PSOE dejó de apoyarlo, especialmente cuando comenzó a criticar su cambio de actitud y a denunciar las promesas electorales no cumplidas.

La fase de crecimiento y expansión comienza en 1983, con la reciente ruptura del heavy metal con el PSOE. Paradójicamente, también con problemas en el seno de Barón Rojo y del sello Chapa, hostigados por su compañía madre, Zafiro, responsable en gran parte de frenar las aspiraciones internacionales tanto del grupo como del resto de la escena. Pero al mismo tiempo siguen apareciendo formaciones que la renuevan, e incluso empieza a crearse una tímida descentralización, con el nacimiento de discretas escenas en el País Vasco y en Barcelona.

Uno de los grandes protagonistas de la fase de crecimiento fueron los Mediterráneo Studios, responsables de una mejora significativa en el sonido y las producciones de los álbumes de este período, haciendo innecesario viajar a Inglaterra para obtener un disco de calidad. Los otros grandes protagonistas fueron los medios de comunicación especializados, en pleno auge; sobre todo las revistas, como *Heavy Rock*, o la nueva andadura de *Disco Exprés*, nacidas para dar cobertura específica al rock duro y al heavy metal. Los programas de radio, aunque anteriores, también ganaron en audiencia, al tiempo que se produjeron más apariciones de grupos en la televisión pública.

A finales de 1984 el dominio del heavy metal sobre el panorama musical español comenzó a diluirse: el PSOE disminuyó considerablemente las contrataciones públicas de artistas de heavy metal mientras aumentaba las de otros estilos, y éstos comenzaron a ejercer presión efectiva, bien con un mayor cuidado de sus composiciones, o amparados en la nueva situación de la política cultural. Fuera de España la tendencia del heavy metal también había cambiado, surgiendo nuevos referentes y entrando en fase de diversificación.

1985 supuso un punto de inflexión importante para el heavy metal español: aumenta la producción discográfica, pero al mismo tiempo se amplía el crisol estilístico con la entrada de las influencias procedentes de Estados Unidos, nuevo epicentro de la escena internacional. Es, por tanto, una reacción coetánea y especular a los acontecimientos de la vertiente anglosajona. Por otro lado, el rock urbano se desmarca del heavy metal y experimenta un repunte relevante, mientras el descenso acusado de apoyo por parte de las instituciones y los medios conlleva la pérdida de gran parte de la infraestructura creada en torno al género.

Las nuevas directrices pautadas desde el mercado norteamericano implican un aumento de la comercialidad y la teatralidad, y el escenario que se planteaba era

propicio para que las grandes compañías trataran de acercar el heavy metal al *mainstream* para reinventar su catálogo. Es el principio de la fase de diversificación del heavy metal nacional, que si bien lo enriquecerá, en muchos casos también supondrá un descenso de su *autenticidad*, acabando con gran parte de su idiosincrasia.

En lo concerniente a sus características musicales, el heavy metal español presenta gran similitud con el británico, aunque con ciertos detalles que ayudan a distinguirlo. Por ejemplo, en lo que respecta a las cualidades del sonido (potencia, volumen y timbre), ambas corrientes se comportan de un modo muy similar, pero la presencia ocasional de folclorismos en el timbre vocal conlleva de por sí un elemento diferenciador.

Más divergencia hay en las características compositivas (armonía, melodía y estructura). La armonía es el punto en el que más se parecen, debido sobre todo a que en España el heavy metal estuvo condicionado por la imitación de los modelos anglosajones, con los *power chords* y progresiones modales armónicas como herramientas principales. Sin embargo, ese mismo motivo lo llevó a una concepción más tonal del mismo, y al empleo de progresiones armónicas menos habituales, como las mixolidias, asociadas a estilos más melódicos como el pop, o las frigias, más propias del flamenco, que acompañan a las eólicas y dóricas tradicionales del género desde un punto de vista internacional. Además, ese concepto más tonal también deriva en un mayor melodismo, siempre entendido dentro de las acotaciones estilísticas lógicas, que implican un rango melódico muy corto, y secciones instrumentales virtuosísticas. Las tonalidades principales son Am y Em (que evidencian la importancia de la guitarra como instrumento principal), y con menor frecuencia Dm y F#m, demostrando la vinculación que el heavy metal establece con las modalidades menores.

Analizando el empleo melódico de las escalas modales, la eólica y la dórica son, por este orden, las más frecuentes, volviendo a coincidir con la visión anglosajona. Sin embargo, la utilización de la lidia y la mixolidia, de carácter mayor, va a aportar color al repertorio español, resultando diferenciadoras. Lo mismo ocurre, en menor medida, con el uso de escalas como la frigia o la jónica en repertorios particulares, que dotan a determinados grupos de una sonoridad específica, reflejando la amalgama tan diversa de influencias que presenta el género en España.

El ritmo sigue la pauta general del rock, con un empleo extendido del compás de 4/4 con los acentos desplazados, sin distinción jerárquica, a los golpes pares. Esta homogeneidad deriva en un ritmo basado en el pulso de la obra, más que en el compás propiamente dicho, con aparición frecuente de síncopas e incluso encabalgamiento de compases. Sin embargo, conviene resaltar el hecho de que en repertorios específicos de algunas bandas se conceda protagonismo a compases menos habituales, como el 12/8. La inclusión ocasional de subdivisión ternaria será otro elemento diferenciador del heavy metal español con respecto al anglosajón, reflejando el peso de la herencia folclórica y el bagaje cultural de sus músicos. No hay patrones rítmicos característicos que definan el género, y el tempo bascula entre el moderato y el allegro; es decir, tempo rápido pero no excesivo, dejando en manos de la figuración la sensación de mayor o menor velocidad.

Estructuralmente, y tras un análisis detallado de la producción musical de este período, se puede indicar el siguiente modelo como el estándar del heavy metal español durante la primera mitad de los ochenta:

$$R_{(x2)}A_1B_1ERA_2B_2ESERA_3B_3E$$

Tanto el *riff* (R) como la estrofa principal (A) están compuestos sobre la tónica; el segundo tipo de estrofa (B) generalmente modula hacia el IV, V o VI grado; el estribillo (E) está principalmente sobre la tónica, IV o V grado; y el *solo* de guitarra (S) se compone sobre la estructura de las estrofas, o de estrofas más estribillo. Además, aunque el heavy metal español respeta las secciones instrumentales arquetípicas del anglosajón, presenta un *riff* básicamente independiente, sin acompañar a ninguna otra sección, lo cual supone otra diferencia con respecto a éste.

En cuanto a la dimensión verbal, aunque queda supeditada en gran medida a la musical, supone un elemento vital para llegar a entenderlo en toda su plenitud. Por el hecho de pertenecer al ámbito de la música simbólica, el contexto en el que se crea y se desarrolla el heavy metal va a tener tanta importancia como el hecho musical en sí mismo. Es por ello que éste reflejará todos los elementos de su contexto sociocultural, reforzando la identidad del colectivo que lo genera. En el caso concreto de España, por un lado la escena nacional contiene parte de las características de la europea, pero por otro también las tendrá de la estadounidense: surge de las clases obreras desencantadas con la situación a la que les ha llevado el sistema, pero al mismo tiempo manifiesta una ruptura generacional y la necesidad de autoafirmación de una juventud fuertemente estigmatizada por la situación sociopolítica del país. Por ese motivo, sus letras tienen una elevada carga social, apoyada en el empleo del castellano como reivindicación cultural y como medio para demandar libertad de expresión. Este hecho lo distingue significativamente de la escena internacional, que tiene el inglés como lengua principal.

El heavy metal no propone nada nuevo culturalmente, sino una vuelta al pasado; especialmente al período decimonónico, convulso en lo social, político y económico, de modo que sus características y temáticas son muy similares a las más propias del Romanticismo. En este sentido, el heavy metal español comparte dos influencias principales con el procedente de Inglaterra: el Romanticismo y el Futurismo, a las que añade el rock urbano como aglutinador de toda la influencia literaria de posguerra.

De la primera hereda el concepto del *yo*, llevándolo a una individualización del colectivo. También la exaltación de la rebeldía y la libertad, con repetidos ejemplos de los cuatro modelos románticos de rebeldes y marginados (Prometeo, Caín, Satán y Don Juan), convirtiendo los personajes al margen de la ley en iconos de libertad que, en el caso concreto de España, son continuación de los referentes de la picaresca clásica. El desengaño y la frustración resultantes de la confrontación entre la libertad idealizada y la realidad cotidiana tienen reflejo en el heavy metal, aunque con una diferencia importante: no llevan al *Spleen* romántico, sino a criticar al sistema en todas sus facetas, generando una actitud activa, y situándose por tanto más cerca de la corriente del Sturm und Drang. El concepto de la evasión tiene una adaptación particular dentro del heavy metal español; sobre todo la evasión espacial, toda vez que éste, por su carácter más realista, tiende a lo contrario, prefiriendo su propio entorno. La evasión fantástica lo conecta al Romanticismo Negro propugnado por artistas como Goya, oponiéndose al canon de belleza clásico, introduciendo retratos de lo sobrenatural, lo violento o lo tenebroso, dando veracidad a los elementos fantásticos y conformando escenas que alcanzan un gran realismo, adquiriendo así cierta normalidad.

Concretando la relación del Romanticismo con el heavy metal nacional, se puede concluir que éste sigue las pautas del Sturm und Drang, rescatando las particularidades del Romanticismo español, más realista, social e ideológico, con menor influencia

religiosa, y en el que destacan personajes que denuncian las injusticias sociales y defienden la libertad del individuo. Por otra parte, el Romanticismo francés le aporta el estilo crudo, directo y provocador, aunque el género musical en ningún caso alcanza la morbosidad de autores como Baudelaire o Rimbaud, mucho más cercana al metal extremo de los noventa que al heavy metal de los primeros ochenta.

En lo referente al Futurismo, hay analogías significativas entre sus ideas y las del heavy metal, como la defensa de la fuerza y de la propia música; la exaltación de la rebeldía; la búsqueda de la belleza en el tabú; el estilo claro y directo a la hora de ensalzar los valores del género; el espíritu de lucha, la agresividad y violencia dialéctica para enfrentarse a la exclusividad cultural y a la homogeneización que propone el *mainstream*; o la defensa del belicismo, en este caso contra el pasado dictatorial y el abuso político del momento, plasmado directamente en los nombres de los grupos, de forma mucho más evidente que en la rama europea o americana.

Pero si hay un tema común entre Futurismo y heavy metal que destaque sobre el resto, es el aprecio por la velocidad. Velocidad entendida como símbolo de libertad, modernidad y dinamismo, representada por el culto a la carretera, el conductor y la máquina (la moto se convertirá en fetiche como icono de libertad, del mismo modo que la guitarra eléctrica lo es desde un aspecto puramente musical).

Hay un punto, sin embargo, en el que el Futurismo se enfrenta al Romanticismo en su influencia sobre el heavy metal: su defensa del progreso y de ruptura con el pasado, que se convierte además en punto de divergencia entre el heavy metal español y el anglosajón. En este sentido, el anhelo de libertad deja en España poco sitio a la revisión histórica, de forma que la propuesta futurista tiene más peso que en el resto de Europa.

La tercera gran influencia sobre la dimensión verbal del heavy metal español es el rock urbano, que actúa como aglutinador y catalizador de las influencias procedentes de la cultura de posguerra, canalizando su esencia, cargando su mensaje de contenido social, y sirviéndole de base. Como consecuencia, el heavy metal español trata más de reflejar la realidad del país que de seguir los pasos de los grupos ingleses, mostrando una mayor tendencia a cuidar las letras y ofrecer un mensaje claro, buscando la identificación con su público mediante referencias a los valores y elementos de la clase trabajadora. Esta característica encontró su reflejo en países de América Latina, siendo un factor importante para el establecimiento de una cultura popular hispana.

Existen otras influencias mucho menores, como la novela gótica, que si bien en Inglaterra tuvo mucha incidencia, en España se limitó a facilitar ciertas ambientaciones, citas o personajes; o las influencias de carácter local o regional, que suponen un elemento de distinción entre las pequeñas escenas autóctonas.

En lo que respecta a la temática de las letras, lo primero que hay que resaltar es la ausencia de una temática predeterminada que consiga definir suficientemente al heavy metal. Sí existen, por el contrario, temáticas que quedan excluidas, como por ejemplo el optimismo y la esperanza por conseguir un mundo mejor, propias de la cultura hippie. Únicamente en la fase de formación existen algunas salvedades, que quedan como una anécdota en el momento en el que el heavy metal cristaliza dentro del país.

Aunque en España las letras de heavy metal se han asociado tradicionalmente a la delincuencia, la drogadicción y el satanismo, la realidad arroja un dato muy distinto.

Tras un análisis del repertorio seleccionado, se pueden establecer las principales temáticas del heavy metal español según el siguiente orden: rock / heavy metal, retrato social, crítica (social, política y al sistema), amor, fantástica / apocalíptica / mitológica, antibélica, y urbana / costumbrista. Conviene destacar la gran diferencia entre la primera de ellas y la siguiente, especialmente sabiendo que pasa inadvertida para la mayoría de la población, pero que prácticamente todos los grupos tienen al menos una canción sobre rock o heavy metal, cuando no un buen número de ellas. Por otro lado, existe un elevado índice de transversalidad, siendo muy habitual que dos o más temáticas coincidan en una sola letra. Los tres bloques transversales más comunes son el rock, el costumbrismo y la noche.

Todas estas temáticas pueden clasificarse según tres grandes bloques: dionisiacas (no necesariamente festivas, pero sí realistas, incluyendo las letras que hablan de amor, ocio o libertad), sociales, e histórico-narrativas. Las tres categorías, permeables entre sí, permiten la transversalidad, y reflejan en buena medida la idiosincrasia del heavy metal español.

El estilo literario del género en España pasa por la construcción de estrofas de arte menor, de entre cuatro y seis versos con rima asonante, pudiendo alternar puntualmente con versos de arte mayor bien dentro de la misma estrofa, o directamente intercalando estrofas de ambos tipos; no hay un patrón típico para las rimas, pudiendo combinar con versos libres, alternando terminaciones, o versos libres con dos terminaciones diferentes. Sin embargo prima la aleatoriedad, no existiendo una regla literaria estandarizada.

La dimensión verbal del heavy metal español es muy rica, apoyada sobre todo en un alto contenido social, y fruto de la herencia de la educación musical precaria fomentada por el régimen franquista. Su relación con la dimensión musical está facilitada por la utilización de diversos recursos, tales como la conexión del tempo con la temática; el empleo de la figuración para enfatizar palabras, frases y secciones; la combinación de frases vocales y *licks*; o la repetición de palabras y estribillos finales para destacar ideas concretas.

Además, se constata que no existe una relación necesaria entre las distintas temáticas y tonalidades musicales; que las canciones de temática sentimental no implican necesariamente que se ajusten al género balada (ni al revés, existiendo baladas de temática distinta); que hay suficientes casos de canciones instrumentales, ejemplo de cómo el significado de las mismas se desplaza hasta la dimensión no verbal; y que, atendiendo a la relación entre la estructura armónica, la estructura formal y la dimensión verbal, la sección más contrastante de las canciones es la contraestrofa (siempre según la nomenclatura del análisis estructural realizado), en la que se varía el discurso semántico y se ofrecen elementos distintos que generan la tensión necesaria para dinamizar la obra.

Una vez analizado todo lo anterior, el estudio en profundidad de las fases de formación, cristalización y crecimiento del heavy metal español lleva a una conclusión principal que confirma la hipótesis planteada: existió una escena significativa de heavy metal en España, con unas características propias y diferenciadoras que le confirieron una idiosincrasia particular frente a la rama original anglosajona, y que tuvo una presencia importante en el panorama musical nacional de la primera mitad de los años ochenta.

En este sentido, se ha establecido una historia detallada del género aunando el estilo puramente musical con el contexto social en el que se crea, y mostrando su evolución desde sus primeras influencias hasta el inicio de su etapa de diversificación, en 1985; se han hallado sus características musicales, tanto generales como particulares, que lo distinguen del concepto anglosajón de heavy metal; se han indicado las características de su dimensión verbal, exponiendo sus principales fuentes e influencias, así como sus temáticas principales y la relación que guarda con la dimensión musical; y se ha evidenciado la trascendencia del heavy metal sobre la cultura y la música popular española, apoyado en un contexto social determinante desde su posición como movimiento cultural de la juventud de clase trabajadora.

Quedan, no obstante, diversas cuestiones abiertas que, aunque exceden el objeto de este estudio, deben ser recogidas en futuras líneas de investigación. Tal es el caso, por ejemplo, de la fase de diversificación del heavy metal español, que transcurre a partir de 1985, y que no sólo muestra una ampliación del crisol estilístico del género en España, sino también una sincronía y un acercamiento significativo a la corriente principal de heavy metal, así como al cambio de tendencia de ésta desde el mercado británico y europeo al estadounidense.

Otro hilo interesante que queda pendiente es el referente a la presencia del heavy metal en los medios de comunicación y en el cómputo de la industria musical española: por qué pese a haber tenido una presencia social tan llamativa y un apoyo popular mayoritario durante la primera mitad de los ochenta, no ha sido considerado tan importante, por ejemplo, como los grupos de pop pertenecientes a la *nueva ola* y la *movida*, dando la impresión de haber constituido un fenómeno puntual y anecdótico. Sin duda una contradicción que debe ser esclarecida y subsanada en una historia revisada de la música popular nacional.

Finalmente, sería pretencioso considerar que con esta investigación se ha conseguido asentar el heavy metal como materia de estudio para la musicología española. Sin embargo, sí que se plantea como el inicio de un camino que debe ser recorrido para no quedarse rezagados con respecto al resto de la musicología occidental, así como para recuperar el terreno perdido a lo largo de cuatro décadas.

El problema histórico de la música popular urbana en España pasa por el hecho de que, tradicionalmente, la industria ha primado sus elementos sociales y comerciales, despojando a la música de su verdadero valor. Sin embargo, la sólida trayectoria de los países anglosajones en este campo demuestra que no debe ser así, y que en la colaboración con la sociología se encuentra la clave para poder proceder a un análisis científico de todas sus manifestaciones.

Como última reflexión, es bueno recordar que el heavy metal cristaliza en España por la necesidad de equipararse con el resto de Europa, aunque desarrolla una idiosincrasia propia. Quizá la musicología, para modernizarse, deba plantearse el mismo ejercicio, y dotar de recursos a su incipiente interés en la música popular urbana para poder normalizarlo definitivamente.

REFERENCIAS

Bibliografía y fuentes escritas

- Abad, Luis Ángel. *Rock contra cultura*. Madrid: Biblioteca nueva, 2002.
- Alcanda, Santiago. "Gary Moore, el duro". *El País*. Madrid, 2-XII-1985.
- Alcántara, David. "Bella Bestia. Bella Bestia". *Rock Hard*, Nº 4. Abril 2001, p. 40.
- _____. "Muro. Acero y Sangre". *Rock Hard*. Nº 4. Abril 2001, p. 42.
- Alencar, Berrah de. "Barón Rojo. Metalmorfosis". En *Rock Brigade*. Nº 13. Brasil, 1983.
- Alfonso, José A. *Hasta el final. 20 años de punk en España*. Madrid: Zona de Obras / SGAE, 2001.
- Alonso, Pedro. "Entresijos del Metal europeo". *Heavy Rock*, Especial Nº 70. Diciembre 2002, pp. 4-5.
- _____. "Raíces". *Heavy Rock*, Especial Nº 70. Diciembre 2002, pp. 6-9.
- Babas, Kike y Turrón, Kike. *De espaldas al kiosco. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*. Madrid: El europeo & la Tripulación, 1995.
- _____. *La sana intención. Conversaciones con Rosendo*. Madrid: Zona de obras / SGAE, 2003.
- _____. *Maneras de vivir. Leño y el origen del Rock Urbano*. Madrid: Impresión Arte, 2013.
- Bages, Bruno. "Barón Rojo. Metalmorfosis". *Enfer Magazine*. Nº 5. 1983. p. 38.
- Balbuena, Rafa. *No se salva nadie. Crónica del pop-rock en Asturias (1979-1990)*. Sant Cugat del Vallès (Barcelona): Nortedur, 2007.
- Banshee, Jeff. "Banzai". *Heavy Rock*, Nº11. 1983, pp. 52-55.
- Barella, Julia. "De los novísimos a la poesía de los 90". En *Revista Matices* <www.matices.de>. [Consultado el 8-III-2011].
- Barnuevo, Santiago. "Medina Azahara". *Rock Hard*, Nº 7. Agosto 2001, p. 55.
- _____. "Niágara. Full Higher". *Rock Hard*, Nº 11. Diciembre 2001, p. 51.
- Barrajón Muñoz, Jesús María. "La poesía social y la retórica del compromiso". En Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, *Leer y entender la poesía: Poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. pp. 73-89.
- Barroso Rivera, Antonio José. *Enciclopedia de la música progresiva en España. 2002, y aún... una Odisea*. Castellar de la Frontera (Cádiz): Castellarte, 2007.
- Barton, Geoff. "If you want blood (and Flashbombs and Dry Ice and Cofetti) you got it: the New Wave of British Heavy Metal: First in an Occasional Series". *Sounds*. 19-V-1979, p. 28.
- Basa, Rafa. "Ángeles del Infierno. 666-666-666-666-666-666...". *Heavy Rock*, Nº 60. Diciembre 1988, pp. 56-57.
- _____. "Ángeles del Infierno. Evolución con instinto animal". *Heavy Rock*, Nº 35. Julio 1986, pp. 38-39.
- _____. "Asfalto. Nuevo cantante y nuevo LP con Snif". *Heavy Rock*, Nº 34. Junio 1986, pp. 46-47.
- _____. "Barón Rojo. Los veteranos del centro atacan con "No va más"". *Heavy Rock*, Nº 60. Agosto 1988, pp. 52-53.
- _____. "Barón Rojo. Muy vivos y ¡Resistiendo!". *Heavy Rock*, Nº 64. Diciembre 1988, pp. 14-15.
- _____. "Barón Rojo". *Rock Hard*, Nº 1. Enero 2001, p. 58.
- _____. "Bella Bestia. Listos para arrasar y dispuestos a todo". *Heavy Rock*, Nº 34. Junio 1986, pp. 10-11.

- _____. “José Carlos Molina. LP en solitario y disco en directo de Ñu”. *Heavy Rock*, N° 29. Enero 1986, pp. 22-23.
- _____. “La “Bella” grabará su LP a lo “Bestia””. *Heavy Rock*, N° 30. Febrero 1986, pp. 38-39.
- _____. “Los duros de Muro”. *Heavy Rock*, N° 31. Marzo 1986, p. 17.
- _____. “Muro. Con “Telón de Acero” el cuarteto más fiero del centro se consagra definitivamente”. *Heavy Rock*, N° 59. Julio 1988, pp. 18-19.
- _____. “Niágara”. *Heavy Rock*, N° 129. Mayo 1994, p. 20.
- _____. “Ñu. El maestro Molina sigue atacando”. *Heavy Rock*, N°92. Abril 1991, p. 26.
- _____. “Ñu. En Ibiza grabaron su nuevo LP con Robin Black como productor”. *Heavy Rock*, N° 12. 1983, pp. 8-9.
- _____. “Obús”. *Heavy Rock*, N° 38. Octubre 1986, pp. 34-35.
- _____. “Panzer. No hay quien nos pare”. *Heavy Rock*, N° 31. Marzo 1986, pp. 38-39.
- _____. “Sangre Azul ¡Preparados para el golpe!”. *Heavy Rock*. N° 36. Agosto 1986, pp. 46-47.
- _____. “Sangre Azul. Nuevo álbum y nuevo guitarrista, ¡Casi ná!” *Heavy Rock*. N° 58. Junio 1988, pp. 60-61.
- _____. “¡Todos a bordo de la ciudad de “Musico-Topo-Landia”!”. *Heavy Rock*, N° 35. Julio 1986, pp. 42-43.
- _____. “Vamos al lío. Dejad que los cerdos se acerquen a mí”. *Heavy Rock*, N° 59. Julio 1988, pp. 58-59.
- Bayer, Gerd (Ed.). *Heavy Metal Music in Britain*. Surrey/Burlington (Inglaterra/Estados Unidos): Ashgate Publishing, 2009.
- Bellacasa Dolz, J. *Los bajos fondos de Barcelona*. Barcelona: Rodegar, 1963.
- Berelian, Essi. *The rough guide to Heavy Metal*. Londres: Rough Guides Ltd, 2005.
- Beumont, José F. “El lenguaje ‘pasota’ busca recursos en el mundo de la marginación urbana”. *El País*, 9-III-1979.
- Bianciotto, Jordi. *Guía universal del rock de 1990 hasta hoy. Una mirada global al Rock del siglo XXI*. Barcelona: Ma non troppo / Robinbook, 2008.
- _____. *La Revolución sexual del Rock*. Valencia: La Máscara, Col. De Música., 2000.
- Bibliografía y fuentes escritas*
- Blake, Stephen y John, Andrew. *The World according to Heavy Metal*. Londres: Michael O’Mara Books Limited, 2002.
- Blanco, Luis. *¿Llegaré a esa nota? Técnica vocal de los grandes del hard rock*. Barcelona: Lenoir, 2006.
- BOE n° 159. 4-VII-1985.
- BOE n° 166. 12-VII-1985.
- BOE n° 172. 20-VII-1981.
- BOE n° 189. 8-VIII-1985.
- BOE n° 209. 1-IX-1983.
- BOE n° 250. 17-X-1980.
- BOE n° 64. 14-III-1980.
- Bonet, Magda. *Heavy Metal*. Madrid: Celeste, 1997.
- Bonutto, Dante. “Baron Rojo, pronounced ‘Rocko’”. *Kerrang!* N° 27. Londres, 1982. pp. 4-7.
- Brewster, David. *The Stylistic history of Heavy Metal Guitar*. Nueva York: Cherry Lane Music Company, 2010.
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del Rock a la postmodernidad*. La Habana: Arte y Literatura, Col. Argos, 2005.
- Bukszpan, Daniel. *The Encyclopedia of Heavy Metal*. Nueva York: Sterling, 2003.

- Cabezas, Gus. *Las mejores portadas de discos*. Valencia: La Máscara, Col. Imágenes de Rock, 1996.
- Campuzano, José Luis y Cortés, Carolina. *Dando la nota*. Madrid: Autoeditado, 1998.
- Carlson, Taylor T. *Haircyclopedia Vol. 1 –The legends*. Estados Unidos: Autoeditado, 2012.
- Carrellán, Juan Luis. “Andalucía metálica. 1ª parte”. *Rock Hard*, Nº 22. Noviembre 2002, pp. 36-37.
- _____. “Andalucía metálica. 2ª parte”. *Rock Hard*, Nº 23. Diciembre 2002, pp. 40-41.
- _____. “Andalucía metálica. 3ª parte”. *Rock Hard*, Nº 24. Enero 2003, pp. 40-41.
- _____. “Andalucía metálica. 4ª parte”. *Rock Hard*, Nº 25. Febrero 2003, pp. 36-37.
- Carriedo Castro, Pablo. “Breve revisión de la ‘poesía social’ de la posguerra (1939-1975). Un ‘concepto de época’”. *Estudios Humanísticos. Filología*. Nº27. Universidad de León, 2005. pp. 43-62.
- Carrio, Marisa y Alonso, Pedro. “Metal en España”. *Heavy Rock*, Especial Nº 70. Diciembre 2002, pp. 56-63.
- Casalta. “Cita en Canet”. *La Vanguardia española*. 3-VIII-1975. p. 28.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. (3ª Edición). Barcelona: Península, 2010.
- Charlton, Katherine. *Rock Music Styles. A History*. (Third Edition). Nueva York: McGraw-Hill, 1998.
- Chicharro Briones, Eduardo. “Carta de noche a Carlos”. En Palacios, Amador. *El Postismo: una solución española al problema estético*. Valencia, 1995. <www.upv.es> [consultado el 22-II-2011].
- Christe, Ian. *Sound of the Beast. The complete headbanging history of Heavy Metal*. Nueva York: Harper Collins, 2003.
- Clement, V., y Layrón, J. “The Essential: New Wave Of British Heavy Metal”. *This is Rock*, Nº 127. Diciembre 2014. pp. 90-92.
- Clemente, Luis. *Historia del Rock sevillano*. Sevilla: Máquina del Sur / SGAE, 1996.
- Costa, J. M. “Desaparece bajo el mar la última emisora de música ‘pop’”. *El País*, 23-III-1980.
- _____. “Heavy Metal, el ‘rock’ que suena duro como un acorazado”. *El País*, Cultura, 27-VII-1979.
- _____. “Noche de ‘rock’ en un campo de fútbol”. *El País*, 9-VII-1978.
- _____. “Obús, la valentía de un grupo”. *El País*. Cultura, 8-XI-1981.
- _____. “Rocktiembre 78: ‘rock’, violencia y Teddy Bautista”. *El País*, 26-IX-1978.
- _____. “Sire Records, un sello para la música de los años ochenta”. *El País*, Cultura, 15-XII-1978.
- Costanzo, Marcelo. “Banzai, como en sus mejores tiempos”. *Popular 1*, Nº 167. Barcelona, 1987, pp. 92-93.
- Cripps, Colin. *La música popular en el siglo XX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988 (Ed. habla hispana, 2ª edición, Akal, 2001).
- Cuesta, Tomás. “Obús, la abuela Ángeles y el ‘heavy metal’ ”. *ABC*, Al día, 10-XI-1981, p. 13.
- D’Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Madrid: La Balsa de la Medusa / Visor, Col. Léxico de Estética, 1997 /1999.
- Daniels, Neil. *All pens blazing. A Rock & Heavy Metal writer’s handbook. Volume II*. Bedfordshire (Inglaterra): Authors Online, 2010.
- Dávila, Luis. “Música Progresiva a cinco duros”. *Triunfo*, Nº 453. Año: XXV, 26-II-1971, p. 37.
- Delgado, Lola y Lozano, Daniel. *Tribus urbanas*. Madrid: La esfera de los libros, 2004.

- Destroyer, Juan. "Medina Azahara. Es hora de hacer música fuerte". *Heavy Rock*, N° 202. Junio 2000, p. 12.
- Dico. *Breve história do Metal português*. Lisboa: A causa das regras, 2013.
- Dodd, Philip. *El libro del Rock*. Barcelona: Ediciones B, 2001.
- Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock... Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. (2ª edición). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 2002.
- _____. *Los hijos del Rock. Los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 2004.
- Duncan, Robert. *The Noise: Notes from a Rock 'n' Roll Era*. Nueva York: Ticknor and Fields, 1984.
- Editorial. "Armando de Castro. Hermano del Rock'n'Roll". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 49.
- _____. "Bajistas". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 50.
- _____. "Banzai: Duro y Potente". *Heavy Rock*, N° 13. 1984, p. 28.
- _____. "Banzai". *Heavy Rock*, N° 2. 1982, pp. 18-19.
- _____. "Barón Rojo Punch". *Rock Especial*, N° 8. Barcelona, 1982.
- _____. "Barón Rojo. El poder y la gloria del Volumen Brutal". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 44.
- _____. "Barón Rojo... y lo que aún nos falta por ver". *Heavy Rock*, Especial N° 5. 1990.
- _____. "Barón Rojo". *Heavy Rock*, Especial N° 55. Julio 2000, p. 9.
- _____. "Baterías". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 51.
- _____. "Cantante femenina". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 47.
- _____. "Cantante masculino". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 45.
- _____. "Capital de la mugre". *Diario de León*, 27-VI-1976, p. 1.
- _____. "Dos toneladas de basuras recogidas y ocho drogadictos y ocho jóvenes drogadictos detenidos". *ABC*. 30-VI-1976, p. 75.
- _____. "Explosión Heavy en el Norte. Los Ángeles del Infierno". *Heavy Rock*, N° 10. 1983, p. 21.
- _____. "Final del VIII Trofeo Rock Villa de Madrid". *Heavy Rock*, N° 24. 1985, pp. 36-38.
- _____. "Grupos". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 43.
- _____. "Guitarristas". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 48.
- _____. "La Emisión Pirata vuelve a la radio para Madrid". *Rock Hard*, N° 27. Abril 2003, p. 12.
- _____. "La reaparición de Santa". *Heavy Rock*, N° 27. Noviembre 1985, p. 32.
- _____. "Los Ángeles del Infierno. Explosión Heavy en el norte". *Heavy Rock*, N° 10. 1983, pp. 18-21.
- _____. "Los diez discos que nos salvaron la vida". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, pp. 56-59.
- _____. "Los mejores conciertos del Rollo de aquí". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 55.
- _____. "LP's. Singles". *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 53.
- _____. "Mariscal "Rockmero" Show". *Heavy Rock*, N° 41. Enero 1987, p. 15.
- _____. "Metal Nacional". En *Metal Hammer*, N° 149. Abril 2000, pp. 54-55.
- _____. "Metal Nacional". En *Metal Hammer*, N° 151. Junio 2000, pp. 54-55.
- _____. "Metal Nacional". En *Metal Hammer*, N° 156. Noviembre 2000, pp. 54-55.
- _____. "Metal Nacional". *Metal Hammer*, N° 148. Marzo 2000, pp. 50-51.
- _____. "Muro se separan". *Rock Hard*, N° 21. Octubre 2002, p. 10.
- _____. "Ñu". *Heavy Rock*, N° 11. 1983, p. 18.

- _____. “Obús. A por todas”. *Heavy Rock*, Nº 24. 1985, pp. 31-32.
- _____. “Pioneros del Rock español”. *Heavy Rock*, Especial Nº 55. Julio 2000, pp. 46-50.
- _____. “Rock español en la encrucijada”. *El País*, 30-V-1976.
- _____. “Sobre el Postismo hoy”. *Revista Cultural Turia*, Nº 24-25. Zaragoza: IET-Gobierno de Aragón. 1993, pp. 156-175.
- _____. “Teclistas”. *Heavy Rock*, Especial Nº 10. 1992, p. 52.
- _____. “Videos”. *Heavy Rock*, Especial Nº 10. 1992, p. 60.
- Escudero, Vicente. *Macro Conciertos*. Valencia: La Máscara, Col. Imágenes de Rock, 1996.
- Esteban, Mauris. *Historia del Heavy Metal*. Barcelona: Alas, 1985.
- Fernández, Iñaki. *Rosendo. Historia del Rock Urbano*. Valencia: La Máscara, Col. Imágenes de Rock, 1997.
- Fernández, Lluís. “Cuando Benicàssim era Benidorm. El origen de los festivales de la canción”. En *La Razón*. 24-VII-2011. <www.larazon.es> [Consultado el 26-III-2011].
- Fernández, Marta. “Muro. “Pacto de Sangre””. *Heavy Rock*, Nº 103. Marzo 1992, p. 46.
- Fernández, Paco. “Radio Dura. En lo relacionado con el Rock nadie nos regala nada”. *Heavy Rock*, Nº 202. Junio 2000, p. 60.
- Ferris, Ángel y Fontanet, Núria. *Pasaporte al infierno*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2007.
- Fortuño Llorens, Santiago. *Poesía de la primera generación de posguerra*. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas, 2008.
- Frith, S., Straw, W. y Street, J. *La otra historia del Rock*. Barcelona: Ma non troppo / Robinbook, 2006.
- Frith, Simon y Horne, Howard. *Art into pop*. Londres / Nueva York: Methuen & Co. Ltd., 1988.
- Fuente, Inmaculada de la. “La cultura en Madrid da de comer a más burócratas que artistas”. *El País*, 31-III-1979.
- Galicia Poblet, Fernando. *Espíritus Rebeldes. El Heavy Metal en España*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 2005.
- _____. *Por el camino de baldosas amarillas (en la tierra de Oz). Conversaciones con Mago de Oz*. Madrid: Zona de obras / SGAE, 2004.
- García Díaz, Juan Antonio. “La economía política de la Transición (1975-1982)”. *Historia Contemporánea*, nº 17. Bilbao: Universidad del País Vasco. 1998, pp. 401-421.
- García Gómez, José J. “Crisis económica y transición política (1974-1985)”. En <<http://rua.ua.es/dspace>> [consultado el 15-IV-2014].
- García Lloret, Pepe. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid: Zona de obras / SGAE, 2006.
- García, Mariano. “5 grupos unidos por el Rock: Sobredosis, Babel, Broka, Damma y Malena & Belcebú”. *Heavy Rock*, Nº 1. 1982, pp. 38-39.
- _____. “Barón Rojo en Londres”. *Heavy Rock*, Nº 2. 1983. Madrid, pp. 14-17.
- _____. “Leño. El grupo de la basca”. *Heavy Rock*, Nº 1. 1982, pp. 6-7.
- _____. “Muro tras su segundo LP”. *Heavy Rock*, Nº 1. 1982, pp. 20-21.
- _____. “Ñu. En pleno incendio”. *Heavy Rock*, Nº 2. 1982, pp. 6-7.
- _____. “Por el momento todo es inversión. Barón Rojo”. *Popular 1*, Nº 119. Barcelona. 1983, pp. 84-85.
- _____. “Ramiro Penas. Leño estamos en una onda post punk”. *Heavy Rock*, Nº 2. 1982, pp. 10-11.

- _____. “Rock & Ríos. Documento de una era”. *Popular 1*, Nº 107. Barcelona. 1982, pp. 22-25.
- _____. “Topo al fin presentaron ‘Marea Negra’”. *Heavy Rock*, Nº 1. 1982, pp. 52-53.
- García, Raúl. “Estalló otra vez... el Obús!”. *Metal Hammer*, Nº 155. Octubre 2000, pp. 58-59.
- _____. “Medina Azahara. Pacto laboral”. *Metal Hammer*, Nº 152. Julio 2000, pp. 54-56.
- García Pelayo, Javier. “Viaje Madrileño”. 17-X-2008. En <http://elmundano.wordpress.com> [consultado el 11-V-2011].
- Ghinoli, Alessandro y Llanos Gómez (Dir.). *Futurismo. La explosión de la vanguardia*. Madrid: Vaso Roto, 2011.
- Gibson, Blair. *From the minds of madness*. Estados Unidos: Carnifex Metal and Rymfire books, 2012.
- Giner, Pedro e Íñiguez, Fernando. *Rosendo*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). Col. Los autores, 1997.
- Giner, Pedro. “¿Adiós a Santa?”. *Heavy Rock*, Nº 52. Diciembre 1987, p. 33.
- _____. “Ángeles del Infierno. Vuelta a la agresividad”. *Heavy Rock*, Nº 39. Noviembre 1986, pp. 10-11.
- _____. “Asfalto revive viejos tiempos”. *Heavy Rock*, Nº 52. Diciembre 1987, pp. 38-39.
- _____. “Barón Rojo, a reafirmar su poderío”. *Heavy Rock*, Nº 27. Noviembre 1985, pp. 21-24.
- _____. “Barón Rojo. Aquí y para quedarse”. *Heavy Rock*, Nº 47. Julio 1987, pp. 36-37.
- _____. “Barón Rojo. En un lugar... del firmamento”. *Heavy Rock*, Nº 37. Septiembre 1986, pp. 18-21.
- _____. “Barón Rojo”. *Heavy Rock*, Nº 54. Febrero 1988, pp. 64-65.
- _____. “Bella Bestia grabó su álbum en directo”. *Heavy Rock*, Nº 27. Noviembre 1985, p. 37.
- _____. “En busca del futuro: Tritón”. *Heavy Rock*, Nº 20. 1985, p. 20.
- _____. “Fortu. Los grupos españoles estamos desamparados”. *Heavy Rock*, Nº 56. Abril 1988, pp. 16-17.
- _____. “José Carlos Molina. El eterno rebelde”. *Heavy Rock*, Nº 22. 1985, pp. 31-32.
- _____. “La Bella Bestia se lava la cara”. *Heavy Rock*, Nº 56. Abril 1988, p. 57.
- _____. “La expansión de Ángeles del Infierno”. *Heavy Rock*, Nº 43. Marzo 1987, pp. 30-31.
- _____. “Medina Azahara. Con la ilusión intacta”. *Heavy Rock*, Nº 31. Marzo 1986, pp. 30-31.
- _____. “Medina Azahara. Rock con raíces”. *Heavy Rock*, Nº 48. Agosto 1987, pp. 8-9.
- _____. “Muro. El regreso de los vikingos”. *Heavy Rock*, Nº 20. 1985, p. 21.
- _____. “Niágara”. *Heavy Rock*, Nº 42. Febrero 1987, pp. 30-31.
- _____. “Nueva singladura para los Topo”. *Heavy Rock*, Nº 21. 1985, p. 43.
- _____. “Ñu ¡Quién dijo loco!”. *Heavy Rock*, Nº 36. Agosto 1986, pp. 48-49.
- _____. “Ñu. Cualquier tiempo pasado... ¡Nunca fue mejor!”. *Heavy Rock*, Nº 51. Noviembre 1987, pp. 34-35.
- _____. “Obús. Futuro abierto: grabación de su esperado álbum en directo”. *Heavy Rock*, Nº 42. Febrero 1987, pp. 22-24.
- _____. “Panzer no baja la guardia”. *Heavy Rock*, Nº 34. Junio 1986, pp. 16-17.
- _____. “Panzer”. *Heavy Rock*, Nº 53. Enero 1988, pp. 20-21.
- _____. “Sangre Azul piden paso”. *Heavy Rock*, Nº 45. Mayo 1987, pp. 6-7.
- _____. “Sangre Azul. Transfusión Rockera”. *Heavy Rock*, Nº 23. 1985, p. 28.
- _____. “Sangre joven”. *Heavy Rock*, Nº 22. 1985, pp. 28-30.
- _____. “Santa con nueva cara”. *Heavy Rock*, Nº 26. Octubre 1985, pp. 46-47.

- _____. “Santa, Rosa Negra, Banzai. Una noche mágica para el rock nacional”. *Heavy Rock*, Nº 19. Madrid, 1985. pp. 31-33.
- _____. “Santa”. *Heavy Rock*, Nº 22. 1985, pp. 45-46.
- _____. “Sobredosis. Borrón y cuenta nueva”. *Heavy Rock*, Nº 29. Enero 1986, p. 9.
- _____. “Sobredosis”. *Heavy Rock*, Nº 20. 1985, pp. 6-8.
- _____. “Tritón: cambio de batería”. *Heavy Rock*, Nº 28. Diciembre 1985, p. 31.
- _____. “Tritón. Fe ciega en sus posibilidades”. *Heavy Rock*, Nº 39. Noviembre 1986, pp. 36-37.
- _____. “¿Una Coz definitiva para nuestro Rock?”. *Heavy Rock*, Nº 21. 1985, pp. 48- 49.
- Gómez-Font, Álex. *Barcelona, del rock progresivo a la música layetana*. Lleida: Milenio, 2011.
- Gómez, Antonio. “A mediodía comenzará la III Gran Fiesta de 24 horas de música y radio que se celebra en Madrid”. *El País*, 28-I-1984.
- Gómez, Antonio. “El *Underground* en España 1: Manifiesto de lo Borde. Estética e ideología”. 1-X-2008. En <<http://elmundano.wordpress.com>> [consultado el 11-V-2011].
- González, Richard. “Rock hispano”. *Heavy Rock*, Nº 6. Madrid. 1983, pp. 2-3.
- Gonzalo, Francisco. ... *Y estalló el Rock. Historia del Heavy Metal en La Rioja (1980-2005)*. Logroño: Ediciones del 4 de agosto, 2006.
- _____. “Obús. ¿Y tú cómo empezaste?”. *Rock Hard*, Nº 17. Junio 2002, p. 52.
- Gore, Tipper. *Raising PG Kids in an X-Rated Society*. Nashville (Estados Unidos): Abingdon Press, 1987.
- Granado, José Luis. *Larga vida al Rock and Roll. Historia del Hard Rock y el Heavy Metal en España 1970-2002*. Zaragoza: Edición de autor, 2003.
- Granados, Chema. *La calle no calla!!* Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2009.
- Gras, Marc. *Punk: tres décadas de resistencia*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2006.
- Gregory, Mark. “Barón Rojo. Marquee, London”. *Kerrang!* Nº 31. Londres, 1982, pp. 34-35.
- Grow, Kory. *Heavy Metal. Del rock duro al metal extremo*. Barcelona: Blume, 2012.
- Guillot, Eduardo. *Historia del Rock*. Valencia: La Máscara, Col. De Música (2ª edición), 1997.
- _____. *Rock en el cine*. Valencia: La Máscara, Col. De Música, 1999.
- Hall, Juliette (Ed.). *An unauthorized guide to Heavy Metal: The early years, including Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, Judas Priest, Motörhead and Iron Maiden*. Estados Unidos: Webster’s Digital Services, 2011.
- Harlot, Ron. “La cruzada del Heavy Metal”. *This is Rock*, Nº 58. Abril 2009, p. 23.
- Haro Ibars, Eduardo. “El ‘jazz rock’ catalán en busca de su identidad”. *Triunfo*, Nº 690, Año XXX, 17-IV-1976, pp. 54-55.
- Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. (4ª edición). Barcelona: Paidós Comunicación, 2013 (ed. original Methuen & Co. Ltd., 1979).
- Hernández, Charly. “Smash: Corromperse por derecho (primera parte)”. 20-V-2010. En <www.efeme.com> [consultado el 9-V-2011].
- Hormigos Ruiz, Jaime. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, 2008.
- Hunter, Seb. *Hell bent for leather. Confessions of a Heavy Metal Addict*. Londres: Fourth Estate, 2004.
- J. M. E. “Lp del mes: Barón Rojo, Volumen Brutal”. *Popular I*, Nº 107. Barcelona, 1982, p. 59.

- J.V. “Blandos, duros, chotis y teatro”. *El País*. Madrid, 14-V-1985.
- Jabato, David. “Sangre Azul. Reediciones”. *Rock Hard*, N° 1. Enero 2001, p. 50.
- Jasper, Tony y Oliver, Derek. *The International encyclopedia of Hard Rock & Heavy Metal*. Londres: Sidgwick & Jackson, 1983.
- Jeffries, Neil (Ed.). *The Kerrang! Direktory of Heavy Metal*. Londres: Virgin, 1993.
- Jeffries, Neil. “Barón Rojo. Metalmorphosis (Chapa import)”. *Kerrang!* N° 45. Londres. 1983, p. 14.
- Johnson, Howard. “Armed & Ready (Spanish Division)”. *Kerrang!* N° 8. Londres. 1982, p. 39.
- _____. “Baron Rojo / Stray. Madrid Sports Pavilion, Spain”. *Kerrang!* N° 14. Londres. 1982, p. 34.
- _____. “Reading Report”. *Kerrang!* N° 25. Londres. 1982, pp. 32-33.
- _____. “Red Alert!”. *Kerrang!* N° 19. Londres, 1982, p. 21.
- _____. “The Baron reigns in Spain!”. *Kerrang!* N° 17. Londres. 1982, p. 9.
- Julià, Ignacio. *Geografía del Rock*. Valencia: La Máscara, Col. De Música, 1997.
- Kaiser, Rolf-Ulrich. *El mundo de la música pop*. Barcelona: Barral, 1974.
- Kampas, Jordi. “Tapiman”. *Heavy Rock*, N° 137. Enero 1995, p. 25.
- Kolega. “Ye-yés y garajeros, siempre los primeros”. *Ruta 66*, N° 51. Mayo 1990, p. 32.
- Konow, David. *Bang your Head. The rise and fall of Heavy Metal*. Nueva York: Three Rivers Press, 2002.
- Laban, René. *Música Rock y satanismo*. Barcelona: Obelisco, 2008.
- Labati, Bruno. “Bruges Festival 83: Baron Rojo ou la naissance du hard-rock espagnol”. *Enfer Magazine*, N° 3. 1983, p. 29.
- Larkin, Collin (Ed.). *The Guinness who's who of Heavy Metal*. Londres: Guinness, 1992 (2ª edición, 1995).
- Larkin, Collin. *The Virgin Encyclopedia of Heavy Rock*. Londres: Muze UK Ltd., 1999.
- Lechado, José Manuel. *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005.
- Levitin, Daniel J. *Tu cerebro y la música*. Barcelona: RBA, 2008.
- Llop, Lluís. “Selvarock”. *Heavy Rock*, N°6. Madrid. 1984, p. 38.
- López, Rafa. “Alice Cooper: “si tienes que morir, hazlo ante tu público”. En *El Faro de Vigo*. 26-XI-2010. <www.farodevigo.es> [Consultado el 22-III-2011].
- López Martínez, Andrés. *Cuerdas de Acero. Historia del Heavy Metal en España*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2009.
- Loquillo. *40 años de Popular I. El Mundo*. Blogs. “La nave de los locos”. 20-III-2013.
- Louis, Martin J. “Barón Rojo voló sobre Londres”. *Popular I*, N° 103. Barcelona. 1982, pp. 38-41.
- M. “Ciclo de Rock layetano”. *La Vanguardia española*, 26-II-1977, p. 44.
- Macmillan, Malc. *The New Wave Of British Heavy Metal Encyclopedia*. Berlín: Verlag Jeske / Mader GbR, 2006 (3ª edición 2016).
- Mäkela, Janne. *John Lennon Imagined: Cultural history of a Rock Star*. Nueva York: Lang, 2004.
- Mallofre, Alberto. “Concierto, ‘pop-glamour’, jazz, rock-alemán, rock-meseta, canción portuguesa y folk valenciano”. *La Vanguardia*. 2-IV-1978, p. 56.
- Mancebo, Fernando. “Barón Rojo. Glorias olvidadas”. *Heavy Rock*, N° 103. Marzo 1992, pp. 22-23.
- _____. “Fortu... El que más”. *Heavy Rock*, Especial N° 10. 1992, p. 46.
- Manrique, Diego A. “Los 25 momentos del Rock español”. En *Rolling Stone*. N° 157. 2004. <www.rollingstone.es> [consultado el 6-IV-2011].

- _____. “Triana: la gran esperanza”. *Triunfo*, Nº 741, Año XXXII. 9-IV-1977, p. 53.
- _____. “Un milagro llamado ‘Star’”. *El País*, 7-III-2008.
- _____. “El imperativo categórico”. En VVAA. *Historia del Rock*. Madrid: Promotora de informaciones / El País, 1986. pp. 342-343.
- _____. *De qué va el Rock macarra*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1977.
- Manzano, José Antonio. “Mis discos totales”. *Heavy Rock*, Nº 6. 1984, pp. 10-11.
- Marqués de Lozoya. *Historia de España*. Tomo 12. Barcelona: Salvat, 1979.
- Martín, Fernando. “El largo brazo del ‘heavy’”. *El País*. Madrid, 16-V-1985.
- Martín, Joseba. *Diario del Rock*. Valencia: La Máscara, Col. De Música, 1997.
- Martínez Galiana, Jota. *Satanismo y Brujería en el Rock*. Valencia: La Máscara, Col. De Música, 1997.
- Martínez i García, Silvia. *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès editors, Col. Argent viu, 1999.
- Martínez, Raúl. “Saratoga. ¿Y tú cómo empezaste?”. *Rock Hard*, Nº 25. Febrero 2003, p. 34.
- Megías Quirós, Ignacio y Rodríguez San Julián, Elena. *La identidad juvenil desde las afinidades musicales*. Madrid: Injuve, 2001.
- Melcón, Álvaro. “El día que nos lavamos la cara”. *Diario de Burgos*. 19-X-2008.
- Mendo, Susana. “Ángel Ortiz”. En *Heavy rock*. pp. 10-11
- _____. “Jaime Noguerol. Nueva Pulsación”. En *Heavy Rock*, Nº 17. Madrid, 1985, pp. 32-33.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- MiguelCt. “La Historia del Rock español III: Los chicos malos del Rhythm & Blues”. En *Guitarristas*. 17-XI-2010. <www.guitarristas.info> [consultado el 10-IV-2011].
- MiguelCt. “La historia del rock español V: el rock progresivo (I parte)”. 11-XII-2010. En <www.guitarristas.info> [consultado el 23-V-2011].
- “Mitos y leyendas del Pop español. Las matinales del Price”. En <<http://foros.abc.com>> [consultado el 6-IV-2011].
- Monje Margelí, María Pilar. *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili. 2005. pp. 29-38. En <www.tesisenred.net> [consultado el 20-II-2011].
- Montañà, Claudi. “Spanish Underground. Un rayo de sol en las catacumbas de nuestra música”. *Vibraciones*, Nº 5. Febrero 1975, pp. 18-21.
- Monteagudo, José Ángel. “La generación poética aragonesa del 65”. En *Criaturas Saturnianas*, Nº 6. 2007. A través de <<http://amigoslibro.blogspot.com>> [web de la Asociación Aragonesa de Amigos del Libro. Publicado en la web el 28-I-2009. Consultado el 12-III-2011].
- Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (ed.). *Rock around Spain. Industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2013.
- Moreno Preciado, Rita y Babiano Mora, José (dir.). “¿Invisibles? Mujeres, trabajo y sindicalismo en España 1939-2000”. Madrid: Confederación Sindical de CCOO, 2004.
- Muniesa, Mariano. “1978. Un año para recordar”. *Heavy Rock*, Especial Nº 16. 1992.
- _____. “¿Adiós al Pirata? Nuevo descalabro para el Rock en la radio”. *Heavy Rock*, Nº 100. Diciembre 1991, p. 32.
- _____. “Al estrellato... ¡directo!”. *Rock Hard*. Nº 1. Enero 2001, pp. 72-73.
- _____. “Barón Rojo. 20+”. *Rock Hard*, Nº 5. Mayo 2001, p. 40.

- _____. *Barón Rojo. La biografía definitiva del grupo más grande del rock español*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2010.
- _____. "...La historia... Y el Blues tuvo un hijo, y le llamaron..." *Heavy Rock*, Especial Nº 10. 1992, pp. 3-16.
- _____. "Brujas'83. El Barón vuela sobre Europa". *Heavy Rock*, Especial Nº 16. 1992, p. 27.
- _____. "Burgos 1975. La historia comienza aquí". *Heavy Rock*. Especial Nº 16. 1992.
- _____. "Canet Rock. Aires del Mediterráneo". *Heavy Rock*, Especial Nº 16. 1992.
- _____. "Cuentos de ayer y hoy (la historia de nuestro Rollo)". *Heavy Rock*, Especial Nº 10. 1992, pp. 33-42.
- _____. "Festivales 80". *Heavy Rock*, Especial Nº 16. 1992, pp. 19-21.
- _____. *Historia del Heavy Metal. 25 años de Hard Rock*. Madrid: VOSA, Col. Documentos, 1993.
- _____. "Los festivales en España. Sangre, sudor y cerveza". *Heavy Rock*, Especial Nº 16. 1992.
- _____. *Los grandes discos de Heavy Metal que deberías escuchar antes de morir*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2011.
- _____. "Mazarrock '83". *Heavy Rock*, Especial Nº 16. *Historia de los grandes festivales*. Barcelona. 1992, pp. 60-61.
- _____. "Medina Azahara". *Heavy Rock*. Nº 104. Abril 1992, p. 53.
- _____. "Medina Azahara". *Rock Hard*, Nº 1. Enero 2001, p. 62.
- _____. "Medina Azahara. Entre dos mundos". *Rock Hard*, Nº 15. Abril 2002, pp. 30-33.
- _____. "Medina Azahara. Tierra de libertad". *Rock Hard*, Nº 10. Noviembre 2001, p. 49.
- _____. "Muro. Corazón de Metal". *Rock Hard*, Nº 5. Mayo 2001, p. 44.
- _____. "Muro. Heavy Metal por siempre". *Rock Hard*, Nº 5. Mayo 2001, p. 63.
- _____. "Muro". *Heavy Rock*, Nº 104. Abril 1992, p. 64.
- _____. "Ñu. Colección de clásicos". *Rock Hard*, Nº 6. Julio 2001, pp. 62-63.
- _____. "Ñu. Réquiem". *Rock Hard*. Nº 16. Mayo 2002, p. 47.
- _____. "Obús. ¡¡A mala hostia!!". *Rock Hard*, Nº 1. Enero 2001, pp. 70-71.
- _____. *Punk Rock. Historia de 30 años de subversión*. Madrid: T&B Editores, 2007.
- _____. "Salvador". *Heavy Rock*, Nº 104. Abril 1992, p. 22.
- _____. "Sevilla'91. Música, poder y magia". *Heavy Rock*, Especial Nº 16. 1992.
- _____. "Venganza". *Heavy Rock*, Nº 137. Enero 1995, p. 26.
- Navarro, Vicenç. *El subdesarrollo social de España. Causas y consecuencias*. Madrid: Diario Público, 2009.
- "N.W.O.B.H.M". En <<http://metal80.wordpress.com/category/articulos/nwobhm>> [consultado el 12-V-2014].
- Ocaña, Juan Carlos. "España durante el franquismo 1939-1975". En <www.historiasiglo20.org> [consultado el 15-II-2011].
- _____. "La transición política. La Constitución de 1978 y el Estado de las Autonomías". En <www.historiasiglo20.org> [consultado el 15-IV-2014].
- Ordovás, Jesús. *De qué va el Rrollo*. Madrid: La Piqueta, 1976.
- _____. "Explosión de metal". En VVAA. *Historia del Rock*. Madrid: Promotora de informaciones / El País, 1986, p. 558.
- _____. "Triana. Un grupo de rock para el 76". *Disco Exprés*. 27-II-1976, p. 11.
- Paganini. "Panzer. Al tercer plástico: 'toca madera'". *Heavy Rock*, Nº 18. 1984, pp. 16-18.
- Paíno, Fernando O. *Quiero ser santa. 30 años de obscuridad, transgresión y experimentación musical Ibera. Historia de la música gótica en España*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2009.

- Palacios, Amador. "El compromiso de Nieva con el Postismo". *Añil*, Nº 26. 2003, pp. 37-39.
- Paraire, Philippe. *50 años de música Rock*. Madrid: Del Prado, 1992.
- Pardo, José Ramón. "Rock andaluz, la gran aportación española al mundo pop". *ABC*, 18-V-1980.
- Pattison, Robert. *The triumph of vulgarity. Rock music in the mirror of Romanticism*. Nueva York: Oxford University Press, 1987.
- Paz, Alfredo de. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992 (2ª edición, 2003).
- Pérez Ramírez, Enrique. "Presente y futuro del convenio de cooperación para la defensa entre España y los Estados Unidos". En UNISCI Discussion Papers. Octubre de 2003. p. 3 (a través de <www.ucm.es> [consultado el 7-V-2011]).
- Pirata, El. "Asfalto". *Heavy Rock*, Nº 14. 1983, pp. 46-47.
- _____. "El poder del Heavy. Banzai, Ángeles del Infierno, Celeste Carballo". *Heavy Rock*, Nº 13. Madrid. 1984, pp. 34-35.
- _____. "Escritores de Rock: Carolina Cortés". *Heavy Rock*, Nº 5. Madrid, 1983.
- _____. "Eva Rock. Los que son y no están". *Heavy Rock*, Nº 10. 1983, p. 11.
- _____. "Héroes de la guitarra: Armando de Castro". *Heavy Rock*, Nº 1. 1982, p. 37.
- _____. "Héroes de la guitarra: Salvador". En *Heavy Rock*, Nº 1. 1982, p. 36.
- _____. "Larga vida al rock y a la radio". *El Mundo*. Suplemento Campus. 10-VII-1996.
- _____. "Mazarrock". *Heavy Rock*, Nº 6. Madrid. 1983, pp. 14-18.
- _____. "Movida Banzai. Sin dinero no hay Rock'N'Roll (Adiós a Snoopy)". *Heavy Rock*, Nº 8. 1983, p. 45.
- _____. "Ñu". *Rock Hard*, Nº 16. Mayo 2002, pp. 34-35.
- _____. "Obús en Ibiza". *Heavy Rock*, Nº 10. 1983, pp. 22-27.
- _____. "Obús". *Heavy Rock*, Nº 12. 1983, pp. 4-6.
- _____. "Obús". *Heavy Rock*, Nº 9. 1983, p. 26.
- _____. "San Sebastián de los Reyes: 1ª cita heavy del verano 83". *Heavy Rock*, Nº 4. 1983, pp. 15-16.
- _____. "Santa". *Heavy Rock*, Nº 14. 1983, pp. 38-39.
- _____. "Sobredosis". *Heavy Rock*. Nº 11. 1983, pp. 44-45.
- _____. "Storm: una tormenta sin freno". *Heavy Rock*, Nº 1. 1982, p. 52.
- _____. "Topo. Disgregación de unos legendarios". *Heavy Rock*, Nº 18. 1984, p. 19.
- _____. "Tritón. Quieren romper moldes y conceptos". *Heavy Rock*, Nº 2. 1982, pp. 38-39.
- Polo de Bernabé, José Manuel. "El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España". En *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 1977. pp. 579-582.
- Pont, Jaume. "El Postismo: génesis, teoría y obra". *Scriptura*. Nº 1. 1986, pp. 37-44.
- _____. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Edicions Del Mall, 1987.
- _____. "Postismo, la brujería de la palabra". En <www.elcultural.es>. 27-VI-1999 [consultado el 21-II-2011].
- Prieto, Miguel Ángel. *La música del Diablo. Satanismo, maldiciones y leyendas negras del Rock*. Madrid: T&B Editores, 2006.
- Prieto de Paula, Ángel L. "Los autores del 68 y la renovación poética". En Prieto de Paula, Ángel L. (director). *Poesía española contemporánea*. Alicante, 2005. <www.cervantesvirtual.com> [consultado el 25-II-2011]

- _____. “Otras corrientes en los márgenes de la poesía social”. En Prieto de Paula, Ángel L. (director). *Poesía española contemporánea*. Alicante, 2005. <www.cervantesvirtual.com> [consultado el 25-II-2011].
- _____. “Poetas de los cincuenta”. En Prieto de Paula, Ángel L. (director). *Poesía española contemporánea*. Alicante, 2005. <www.cervantesvirtual.com> [consultado el 25-II-2011].
- Puerto, Tato. “Héroes de la guitarra: Carlos de Castro”. *Heavy Rock*, Nº 2. 1982, p. 13.
- _____. “Panzer: el Rock es nuestra única guerra”. *Heavy Rock*. Nº 1. 1982, pp. 34-35.
- _____. “Vicente Mariskal Romero, la entrevista”. En VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creación, 2008. p. 22.
- Rey, José M. “Los señores del ruido”. En VVAA. *Historia del Rock*. Madrid: Promotora de informaciones / El País, 1986. p. 348-354.
- Reyes, Alejandro. “Recuerdos musicales enmarcados en el Johnny y su época”. En <<http://www.sanjuanevangelista.org>> [consultado el 7-VI-2011].
- Risi, Pepe. “Recuerdos del pelo largo”. En *Music Express*. 1990 (a través de <<http://burningnooficial.site90.net>> [consultado el 30-VII-2011]).
- Roberts, David. *Crónicas del rock*. Barcelona: Lunwerk / Planeta, 2013.
- Romero, Vicente. “1978, un año para recordar. El Villa de Madrid”. *Heavy Rock, especial Nº 16. “Historia de los grandes festivales”*. 1993.
- _____. “El Barón vuela sobre Brujas”. *Heavy Rock*, Nº 3. Madrid. 1983 pp. 14-17.
- _____. “Maza Rock 4. Seguimos esperando”. *Heavy Rock, Especial Nº10*. 1992, p. 54.
- Romero, Mariscal. *Chapa Discos. Historia de una etiqueta. 1975-1985*. Madrid: Chapa Discos, 1985.
- Rubio, Salva. *Metal extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Lleida: Milenio, 2011.
- Salaverri, Fernando. *Sólo éxitos año a año. 1959-2002*. Madrid: Iberautor, 2005.
- Salvador. “Mis discos totales”. *Heavy Rock*., Nº 3. 1983, pp. 10-11.
- San José, Antonio. “La prensa musical en España: el admirable trabajo de unos pioneros”. En <<http://elmundano.wordpress.com>> [consultado el 7-VI-2011].
- Sánchez Gómez, Fernando. “Manuel Vázquez Montalbán columnista y neólogo de nombres propios”. En *Tonos*. Nº 15. Junio 2008. (a través de <www.um.es> [consultado el 5-V-2011]).
- Sastre García, Cayo. “La transición política en España: una sociedad desmovilizada”. *Reis*, nº 80. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas CIS, 1997. pp. 33-68.
- Satué, Francisco J. *Heavy Metal*. Madrid: Cátedra S. A., Col. Rock Pop, 1992.
- Serraller, Paula (trad.). *Iron Maiden. Canciones I*. Madrid: Espiral / Fundamentos, 2001.
- _____. *Iron Maiden. Canciones II*. Madrid: Espiral / Fundamentos, 2001.
- _____. *Judas Priest. Canciones I*. Madrid: Espiral / Fundamentos, 2004.
- Sevillano Calero, Francisco. “Cultura y disidencia en el franquismo: aspectos historiográficos”. En *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. Nº2. Alicante: Departamento de Humanidades Contemporáneas, Área de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante. 2003, pp. 6-16.
- Sharpe-Young, Garry. *A-Z of Death Metal*. Londres: Cherry Red Books, 2001.
- Shuker, Roy. *Diccionario del Rock y la música popular*. Barcelona: Ma non troppo / Robinbook, 2005.

- _____. *Rock Total. Todo lo que hay que saber. Todos los conceptos clave del rock y la música popular, desde los géneros musicales a las subculturas*. Barcelona: Ma non troppo / Robinbook, 2009.
- Sierra i Fabra, Jordi y Bianciotto, Jordi. *Cadáveres bien parecidos*. Valencia: La Máscara, Col. De Música, 1999.
- Sierra i Fabra, Jordi. *Heavy Metal Enciclopedia. Historia & A-Z Bio's*. Barcelona: Edicomunicación, S. A., 1987.
- _____. *Historia de la música Rock. Volumen I. De los Beatles a San Francisco*. Barcelona: Unilibro, Col. Música de nuestro tiempo, 1978.
- _____. *Historia de la música Rock. Volumen II. Del underground al Glam Rock*. Barcelona: Unilibro, Col. Música de nuestro tiempo, 1978.
- _____. *Tu música*. (Colección). Barcelona: El Periódico, 1988.
- Singla, Joan. "Banzai". *Metal Hammer*, N° 157. Diciembre 2000, p. 66.
- _____. "Banzai se fusiona con Tigres de Metal". *Popular I*, N° 124. Barcelona, 1983, pp. 31-32.
- _____. "Banzai". *Popular I*, N° 125. Barcelona. 1983, pp. 10-12.
- _____. "El Barón arrasó en Brujas". *Popular I*, N° 123. Barcelona. 1983, pp. 29-30.
- _____. "El Barón de la esperanza". *Póster*, N° 13. Barcelona, 1982.
- _____. "Medina Azahara. XX". *Metal Hammer*, N° 150. Mayo 2000, p. 62.
- _____. "Obús. Desde el fondo del abismo". *Metal Hammer*, N° 155. Octubre 2000, p. 60.
- _____. "Sangre Azul: "Obsesión"; "Cuerpo a cuerpo"; "El silencio de la noche"". *Metal Hammer*, N° 157. Diciembre 2000, p. 66.
- _____. "Selva Rock (El Rock de la selva)". *Popular I*, N° 124. Barcelona. 1983, p. 67.
- Stuessy, Joe. *Rock and Roll. Its history and stylistic development*. New Jersey: Prentice Hall, 1990 (Second Edition, 1994).
- Taléns. Jenaro. "Poesía Social I. Literatura española". En VVAA. *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid : Ediciones Rialp, 6ª edición, 1991.
- Tardà, Jordi y Zala, Beatriz. "Salvador". *Popular I*, N° 68. Barcelona. 1979, pp. 48-51.
- Torres, Aurora. "Legion, por la cara". *Heavy Rock*, N° 91. Marzo 1991, pp. 64-65.
- Tucker, John. *Suzie Smiled... The New Wave Of British Heavy Metal*. Shropshire (Gran Bretaña): Independent Music Press, 2006.
- Turrón, Kike y Babas, Kike. *La sana intención. Conversaciones con Rosendo*. Madrid: Zona de Obras / SGAE, 2003.
- Tutor, Carlos G. *Notas satánicas. El satanismo en la música rock*. Barcelona: Ediciones Oblicuas, 2009.
- Úbeda Queralt, Lluís. "50 años de bases militares de los Estados Unidos de América en España: de los acuerdos de IX-1953 al tratado de amistad y cooperación hispano americano de I-1976". pp. 2-4. En <www.xarxabcn.net> [consultado el 7-V-2011]
- Umbral, Francisco. *Diccionario Cheli*. Madrid: Grijalbo, 1983.
- _____. "Papeletas para un diccionario cheli". *El País*. 28-VII-1978.
- Valiño, Xavier. *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lleida: Milenio, 2012.
- Valseca, Antonio. "Barón Rojo. ¿Y tú cómo empezaste?". *Rock Hard*, N° 26. Marzo 2003, p. 40.
- _____. *Thrasher! La historia del Thrash Metal*. Llinars del Vallès (Barcelona): Quarentena, 2012.
- Van Doorn, Monique. "Barón Rojo". *Heavy Metal Demons*, N° 9. Holanda. 1983, p. 27.

- Vázquez Montalbán, Manuel. "Máquina, música progresiva y Oriol Regàs". *Triunfo*, N° 424, año XXV. 18-VII-1970, p. 39.
- Vela Esther. "El esperado regreso de Banzai". *Heavy Rock*, N° 54. Febrero 1988, p. 52.
- _____. "Obús. Nuevo disco, doble y en directo". *Heavy Rock*, N° 46. Junio 1987, pp. 10-11.
- _____. "Santa, el toque templario". *Heavy Rock*, N° 34. Junio 1986, pp. 24-25.
- _____. "Topo. Ni los más guapos, ni los más duros, ni los más veloces". *Heavy Rock*, N° 49. Septiembre 1987, p. 38.
- Verlaine, Paul. *Los poetas malditos*. Bilbao: Muelle de Uribitarte, 2000.
- Vinot, Christian. "Barón Rojo. Metalmorfosis". *Metal Attack*, N° 1. Francia. 1983, p. 38.
- Vogel, Adrián. "Ministro del rock". *Heavy Rock*, N° 4. Madrid. 1983, pp. 48-49.
- _____. "Ozono". En <<http://elmundano.wordpress.com>> [consultado el 2-VIII-2011].
- _____. "Panzer. 'Hay mucho hijo de puta disfrazado de constructor de Heavy'". *Heavy Rock*, N° 5. 1983, p. 26.
- VVAA. *30 años del Villa 1978-2008. Una historia del rock en Madrid*. Madrid: Creación, 2008.
- _____. "Banzai, Sobredosis, Ángeles del Infierno. La punta de lanza del rock hispano". *Popular 1*, Especial ESP A 59.
- _____. *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*. Barcelona: UOC Press Comunicación, 2008.
- _____. *Diccionario de Heavy Metal Latino (España y Latinoamérica)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 2005.
- _____. *Diccionario del Rock Latino*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 2000.
- _____. "Especial Hard Rock Volumen III: Barón Rojo, Leño, Obús". *Popular 1*, ESP A 34. Barcelona, 1982.
- _____. "Especial Reading 82". *Popular 1*, ESP A 42. Barcelona, 1982.
- _____. *Gran Enciclopedia Larousse en diez volúmenes*. Barcelona: Planeta, 1968 (Reed. 1977). Tomo 4, Suplementos 2 (1985), 3 (1992) y 5 (2003, Reed. 2004).
- _____. *Gran Enciclopedia Planeta*. Tomo 8. Barcelona: Planeta, 2005.
- _____. "Heavy Brujas Festival '83". *Popular 1*, ESP a 51. Barcelona. 1983, pp. 30-39.
- _____. *Historia de la transición. 10 años que cambiaron España. 1973-1983*. Segunda parte. Madrid: Diario 16, 1984.
- _____. *Historia del Rock*. Madrid: Promotora de informaciones / El País, 1986.
- _____. "La primera era socialista". Centro de Investigaciones Históricas Contemporáneas de España (CIHCE). 16-III-2008. En <<http://contemporaryspain.blogspot.com.es>> [consultado el 15-IV-2014].
- _____. *Los 100 discos más vendidos de los 80*. Madrid: Libsa, 2005.
- _____. *Metal Music Studies*. Vol. 1, N°1. Gran Bretaña: Intellect journals, 2015.
- _____. *Metal Music Studies*. Vol. 1, N°2. Gran Bretaña: Intellect journals, 2015.
- _____. *Rock español. Poesía & Imagen*. Málaga: Revista Litoral S.A., 2010.
- _____. *Tipos de drogas y sus efectos*. Mexico. 2008. En <www.monografias.com> [consultado el 20-III-2011].
- Wallach, J., Berger, H. M., y Greene, P. D. (Ed.). *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music around the World*. Durham (Estados Unidos): Duke University Press, 2011.

- Walser, Robert. *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover / Londres: Wesleyan University Press., 1993.
- Weinstein, Deena. *Heavy Metal: the music and its culture*. Boston: Da Capo Press, 1991 (Rev. Ed. 2000).
- Welch, Chris. "Queremos desplegar nuestras alas. El Barón voló sobre Reading". *Popular 1*, N° 113. Barcelona, 1982, pp. 69-70.
- Wicke, Peter. *Rock Music. Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Zazo, Javier. "Niágara. De cara al mundo". *Heavy Rock*, N° 57. Mayo 1988, p. 19.
- _____. "Niágara. Las ganas por encima de todo". *Heavy Rock*, N° 58. Junio 1988, p. 27.
- Zuloaga López, Javier. "Nos invade la cochambre. A Burgos le cambia la cara; ahora tiene legañas". *La voz de Castilla*. 5-VII-1975.

Discografía seleccionada

- Ángeles del infierno. *Diabólica*. WEA, 24 0659-1. 1985.
- Ángeles del infierno. *Pacto con el diablo*. WEA, LWI-6266. 1984.
- Asfalto. *Ahora*. Chapa Discos, HS-35.029. 1979.
- Asfalto. *Al otro lado*. Chapa Discos, HS-35.010. 1978.
- Asfalto. *Asfalto*. Chapa Discos, HS-35.001. 1978.
- Asfalto. *Déjalo así*. Chapa Discos, HS-35.050/ 51. 1981.
- Banzai. *Banzai*. Hispavox, 190 040. 1983.
- Banzai. *Duro y potente*. WEA, 24 0397-1. 1984.
- Barón Rojo. *Barón al rojo vivo*. Chapa Discos, ZND-817. 1984.
- Barón Rojo. *En un lugar de la marcha*. Chapa Discos / Zafiro, ZL-665. 1985.
- Barón Rojo. *Larga vida al Rock and Roll*. Chapa Discos, HS-35.044. 1981.
- Barón Rojo. *Metalmorfosis*. Chapa Discos, HS-35.062. 1983.
- Barón Rojo. *Volumen Brutal*. Chapa Discos, HS-35.053. 1982.
- Bella Bestia. *Bella Bestia*. Feroz, 1984.
- Bloque. *Bloque*. Chapa Discos, HS-35.002. 1978.
- Bloque. *El hijo del alba*. Chapa Discos, HS-35.032. 1980.
- Bloque. *Éxitos*. Chapa Discos, HS-35.060. 1983.
- Bloque. *Hombre, Tierra y Alma*. Chapa Discos, HS-35.017. 1979.
- Bloque. *Música para la libertad*. Chapa Discos, HS-35.048. 1981.
- Burning, Madrid. Ocre. BOL-004. 1978.
- Canarios, Los. *Ciclos*. BMG, 14321 178 142. 1974.
- Cerebrum. *Eagle death / Read a book*. Dimensión. Ref: 4002-B. 1970.
- Cerebrum. *Time's door / It's so hard!* Dimensión. Ref: 4004-B. 1970.
- Coz, Más Sexy. Epic/CBS. Ref. 84438. 1980.
- Evo. *Animal de ciudad*. EMI. Ref: 062-1219431. 1983.
- Evo. *Duración de lo eterno*. EMI. Ref: 062-1220581. 1985.
- Goliath. *Goliath*. Chapa Discos. ZL-626. 1984.
- La Banda Trapera del Río. *La Banda Trapera del Río*. Belter. 2-47.007. 1979.
- Leño. *¡Corre, corre!* Chapa Discos, HS-35.054. 1982.
- Leño. *Leño en directo*. Chapa Discos, HS-35.049. 1981.
- Leño. *Leño*. Chapa Discos, HS-35.014. 1979.
- Leño. *Más madera*. Chapa Discos, HS-35.036. 1980.
- Máquina! *En directo*. Diábolo. LT-33001. 1972.
- Máquina! *Lands of perfection / Let's get Smash*. Diábolo. DB 1 S. 1969.

- Máquina! *Why? Diábolo*. D-1003. 1971.
- Mazo. *Mazo*. Mercury, 63 01 057. 1982.
- Medina Azahara. *Medina Azahara*. CBS, S 84014. 1979.
- Medina Azahara. *La esquina del viento*. CBS. S 84948. 1980.
- Medina Azahara. *Andalucía*. CBS. 32385. 1982.
- Ñu. *A golpe de látigo*. Chapa Discos, HS-25.027. 1980.
- Ñu. *Acorralado por ti*. Chapa Discos / Zafiro, ZL-609. 1984.
- Ñu. *Cuentos de ayer y de hoy*. Chapa Discos, HS-35.007. 1978.
- Ñu. *Fuego*. Chapa Discos, HS-35.063. 1983.
- Obús. *El que más*. Chapa Discos / Zafiro, ZL-601. 1984.
- Obús. *Pega con fuerza*. Chapa Discos / Zafiro, ZL-635. 1985.
- Obús. *Poderoso como el trueno*. Chapa Discos, HS-35-058. 1982.
- Obús. *Prepárate*. Chapa Discos, HS-35.052. 1981.
- Pan y Regaliz. *Pan y regaliz*. Cracy Look, WCD004 / 2003.
- Panzer. *¡Sálvese quien pueda!* Chapa Discos, HS-35.064. 1983.
- Panzer. *Al pie del cañón*. Chapa Discos, HS-35.056. 1982.
- Panzer. *Caballeros de sangre*. Zafiro BMG, 74321 933442. 2002.
- Panzer. *Toca madera*. Chapa Discos / Zafiro, ZL-624. 1985.
- Rosa Negra. *Rosa Negra*. Epic. 26339. 1984.
- Rosa Negra. *El beso de Judas*. Epic. EPC 26894. 1985.
- Santa. *No hay piedad para los condenados*. Chapa Discos / Zafiro. ZL-634. 1985.
- Santa. *Reencarnación*. Chapa Discos / Zafiro, ZL-614. 1984.
- Smash. *Glorieta de los lotos*. Polygram, 5287012. 1995.
- Smash. *Todas sus grabaciones 1969 a 1978*. Rama lama, RO51532. 2001.
- Smash-Agujetas. *Pureza y vanguardia del flamenco*. Chapa, HS-35.003. 1978.
- Sobredosis. *Caliente como un volcán*. Chapa Discos, HS-35.066. 1984.
- Sobredosis. *Sangre joven*. Chapa Discos / Zafiro. ZL-631. 1985.
- Storm. *Storm*. BASF. Ref: BO-92006. 1974.
- Storm. *El día de la tormenta*. Alba. Ref: PA-6017. 1980.
- Tapiman. *En ruta*. Chapa, HS-35.022. 1979.
- Tigres. *Listos para el asalto*. RCA. PL-35446. 1984.
- Topo. *La jaula del silencio*. PIES, CDPI-014. 2000.
- Topo. *Pret a porter*. Chapa, HS-35.033. 1980.
- Topo. *Topo*. Chapa, HS-35.011. 1979.
- Tritón. *Tritón*. Chapa Discos / Zafiro, ZL-633. 1985.
- VVAA. *Nos va la marcha*. Chapa Discos. HS-35012. 1979.
- VVAA. *Rock del Manzanares. Viva el rollo, Vol. II*. Chapa Discos. HS-35004. 1978.
- VVAA. *¡¡Viva el Rollo!!* Movieplay (Serie Gong). S-21.696. 1975.
- VVAA. *Visca el Rollo! Vol. 3: Roc del Llobregat*. Chapa Discos. Ref. HS-35018. 1979.
- VVAA. *Viva el Rollo Vol. 4. Rock mesetario*. Chapa Discos. Ref. HS-35035. 1980.
- Zarpa. *¿Ángeles o demonios?* Xirivella Records. X-1147. 1983.
- Zarpa Rock. *Los 4 jinetes del Apocalipsis*. Zeus Rock. 1978.

Fuentes audiovisuales

- “A tope de amor y lujo” (Tritón). En *Tocata*. TVE. 1985.
- Arteseros, Alfonso (director). *El Rock de nuestra Transición*. Borderdreams. 2004.
- “Autopista” (Obús). En *Tocata*. TVE. Mayo 1984.
- “Barón Rojo” (Barón Rojo). En *Aplauso*. TVE. Noviembre 1981.
- Barón Rojo. *Con Botas Sucias* (videoclip). 1981.

- Barón Rojo. *Larga vida al Rock and Roll* (videoclip). 1981.
- Bellmunt, Francesc (director). *Canet Rock*. Profilmes S.A. 1976.
- Berastegui, J. M., Gómez, M. Y García, R. (directores). *Nos va la marcha*. Máquina de Películas, CyT-72. 1979.
- “Breakthoven” (Barón Rojo). En *Fin de siglo*. TVE. Noviembre 1985.
- “Breakthoven” (Barón Rojo). En *Punto de encuentro*. TVE. Noviembre 1985.
- “Buitres del mal” (Evo). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “Buscando Rock” (Zero). En *Tocata*. TVE. 1985.
- Carruthers, Dick (director). *Heavy Metal. Louder than life*. Metropolis Group. 2005.
- “Casi me mato” (Barón Rojo). En *Buenas noches*. TVE. Marzo 1984.
- “Casi me mato” (Barón Rojo). En *Tocata*. TVE. Enero 1984.
- “Con botas sucias” (Barón Rojo). En *Aplauso*. TVE. Julio 1981.
- “Con Botas Sucias” (Barón Rojo). En *Musical Express*. TVE. 1981.
- “Con las botas puestas” (Ángeles del Infierno). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “Cuerdas de acero” (Barón Rojo). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “Da igual” (Obús). En *Mazapán*. TVE. Diciembre 1984.
- “Dame amor” (Obús). En *Estudio Abierto*. TVE. Marzo 1983.
- “Dame la oportunidad” (Barón Rojo). En *Aplauso*. TVE. Marzo 1982.
- Delgado, José Luis (presentador). *Rápido*. TVE-2. 1991.
- “Dinero, dinero” (Obús). En *Aplauso*. TVE. Diciembre 1982.
- “Dinero, dinero” (Obús). En *Un, Dos, Tres*. TVE. 1982.
- “Dios del Rock” (Panzer). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “Drácula” (Goliath). En *Tocata*. TVE. 1985.
- Dunn, Sam y McFadyen, Scot. (directores). *Global Metal*. Banger Productions. 2008.
- Dunn, S., McFadyen, S. y Wise, J. J. (directores). *Metal. A Headbanger's journey*. Banger Productions. 2005.
- “El baile de los malditos” (Barón Rojo). En *Fin de siglo*. TVE. Noviembre 1985.
- “El Malo” (Barón Rojo). En *Tocata*. TVE. Enero 1984.
- “El Pobre” (Barón Rojo). En *Musical Express*. TVE. 1981.
- “El que más” (Obús). En *Tocata*. TVE. Mayo 1984.
- “Ella” (Ñu). En *Tocata*. TVE. 1984.
- “Evasión” (Obús). En *Tocata*. TVE. Julio 1985.
- Fernández de Castro, David (director). *El Papus. Anatomía de un atentado*. Cromosoma S.A., TVE y TVC. 2010.
- “Fuego” (Ñu). En *Musical Express*. TVE. 1983.
- “Fuera de la ley” (Ángeles del Infierno). En *Tocata*. TVE. 1985.
- García Villaluenga, Yolanda (directora). *Un cuerpo extraño. Historia del Rock en España*. TVE. 2010.
- “Hijos de Caín” (Barón Rojo). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “Incomunicación” (Barón Rojo). En *Aplauso*. TVE. Marzo 1982.
- “La bailarina” (Ñu). En *Musical Express*. TVE. 1983.
- “La fiesta de los muertos” (Ñu). En *Popgrama*. TVE. 1977.
- “La mano diestra” (Obús). En *Tocata*. TVE. Julio 1985.
- “La Raya” (Obús). En *Tocata*. TVE. Marzo 1984.
- “Larga vida al Rock and Roll” (Barón Rojo). En *Aplauso*. TVE. Julio 1981.
- “Larga vida al Rock and Roll” (Barón Rojo). En *Musical Express*. TVE. 1981.
- “Listos para el asalto” (Tigres). En *La bola de cristal*. TVE. 1984.
- “London Woman” (Tigres). En *Tocata*. TVE. 1984.
- “Los rockeros van al Infierno” (Barón Rojo). En *Aplauso*. TVE. Marzo 1982.
- “Luces” (Banzai). En *Tocata*. TVE. 1984.

- “Maldito sea tu nombre” (Ángeles del Infierno). En *Tocata*. TVE. 1984.
- “Más duro que nunca” (Ñu). En *Musical Express*. TVE. 1983.
- NO-DO*. Nº 1697 A. Año XXXIII.
- “No eres suficiente” (Santa). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “No hay piedad para los condenados” (Santa). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “No me rindo” (Tigres). En *La bola de cristal*. TVE. 1984.
- “No me rindo” (Tigres). En *Tocata*. TVE. 1984.
- “No quiero esperar” (Banzai). En *Tocata*. TVE. 1984.
- “No te cortes” (Obús). En *Tocata*. TVE. Julio 1985.
- Obús. *Pesadilla nuclear* (videoclip). 1982.
- Obús. *Va a estallar el obús* (videoclip). 1982.
- “Paseando por la mezquita” (Medina Azahara). En *Aplauso*. TVE. 1980.
- “Perro viejo” (Panzer). En *Un, Dos, Tres*. TVE. 1982.
- “Perseguido” (Ñu). En *Tocata*. TVE. 1984.
- “Pesadilla nuclear” (Obús). En *Aplauso*. TVE. Enero 1982.
- “Poderoso como el trueno” (Obús). En *Aplauso*. TVE. Diciembre 1982.
- “Que nadie escape a la evolución” (Ñu). En *Voces a 45*. TVE. 1975.
- “Reaccionar” (Goliath). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “Reencarnación” (Santa). En *Tocata*. TVE. 1984.
- “Resistiré” (Barón Rojo). En *Buenas noches*. TVE. Marzo 1984.
- “Resistiré” (Barón Rojo). En *Fin de siglo*. TVE. Noviembre 1985.
- “Si supieras” (Medina Azahara). En *Aplauso*. TVE. 1980.
- “Sé quién” (Ñu). En *Tocata*. TVE. 1984.
- “Sin control” (Tritón). En *Tocata*. TVE. 1985.
- Spheeris, Penelope (directora). *The decline of western civilization. Part II: The metal years*. IRS World Media. 1988.
- “Taxi” (Obús). En *Tocata*. TVE. Julio 1985.
- “Te visitará la muerte” (Obús). En *Tocata*. TVE. Julio 1985.
- “Tierra de vándalos” (Barón Rojo). En *Buenas noches*. TVE. Marzo 1984.
- “Tierra de vándalos” (Barón Rojo). En *Tocata*. TVE. Enero 1984.
- “Toca madera” (Panzer). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “Un puntapié en el trasero” (Bella Bestia). En *Festival 24 horas de música y radio*. TVE. 1984.
- Uribarri, José Luis (dirección) y Pardo, José Ramón (guión). “Especial Rock Heavy Metal”. En *Aplauso*. TVE. 1 de mayo de 1982.
- “Va a estallar el obús” (Obús). En *Aplauso*. TVE. Enero 1982.
- “Vamos muy bien” (Obús). En *Mazapán*. TVE. Enero 1985.
- “Vuelo sin motor” (Rosa Negra). En *Tocata*. TVE. 1985.
- “Ya no tengo solución” (Zero). En *Tocata*. TVE. 1985.

Páginas web

- <bib.cervantesvirtual.com>
- <blogs.larioja.com>
- <blogs.lavozdeg Galicia.es/javierbecerra/2010/01/07/baron-rojo-nuestro-mensaje-sigue-totalmente-vigente/>
- <cinesdemadrid.blogspot.com.es/2009/09/los-cines-de-san-blas.html>
- <contemporaryspain.blogspot.com.es>
- <discoexpres.blogspot.com>
- <elangelazul.wordpress.com>

<elmundano.wordpress.com>
 <https://metal80.wordpress.com>
 <juliocastejon.blogspot.com>
 <metalochenta.blogspot.com.es>
 <pasiondescargo.iespana.es>
 <rollingstone.es/noticias/aunque-no-lo-creas-estas-canciones-fueron-numero-uno-en-
 los-40-principales/>
 <rua.ua.es/dspace>
 <www.abc.es>
 <www.angelesdelinfierno.com>
 <www.arisemetal.com>
 <www.armandodecastro.es>
 <www.avispamusic.com>
 <www.baronrojo.es>
 <www.baronrojo.net>
 <www.bernardoballester.com>
 <www.cosasdebarcelona.es/clubs-heavies-en-barcelona/>
 <www.coz.es>
 <www.deezer.com>
 <www.efeme.com>
 <www.elcultural.es>
 <www.elmundo.es>
 <www.elpais.es>
 <www.guitarristas.info>
 <www.historiasiglo20.org>
 <www.imdb.com>
 <www.jeroramiro.com>
 <www.josecarlosmolina.es>
 <www.mariskalrock.com>
 <www.mephistobcn.com/historiaM.htm>
 <www.musicasinlibertad.com>
 <www.nuestrorock80.com>
 <www.obusnet.com>
 <www.obusrock.com>
 <www.piesdiscos.com>
 <www.premiosondas.com>
 <www.promusicae.es>
 <www.rafabasa.com>
 <www.redhardnheavy.com>
 <www.rockestatal.com>
 <www.rockmusic.com>
 <www.rockmusic.org>
 <www.rockstar-radio.com>
 <www.rocktotal.com>
 <www.rtve.es>
 <www.sherpaweb.com>
 <www.spotify.com>
 <www.triunfodigital.com>
 <www.ukrockfestivals.com/reading-82.html>
 <www.vallecasweb.com>

<www.youtube.com>

<www.zarparock.es>

Otras fuentes

- I Jornadas *El Heavy Metal en España*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid, 24 de abril de 2003 (grabación de audio).
- II Jornadas *El Heavy Metal en España*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid. 20-23 de abril de 2004 (grabación de audio).
- III Jornadas *El Heavy Metal en España*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid. 11-15 de abril de 2005 (grabación de audio).
- IV Jornadas *El Heavy Metal en España*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid. 4-7 de abril de 2006 (grabación de audio).
- V Jornadas *El Heavy Metal en España*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid. 26-29 de marzo de 2007 (grabación de audio).
- VI Jornadas *El Heavy Metal en España*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense. Madrid. 1-4 de abril de 2008 (grabación de audio).

ANEXOS

Anexo 1. FICHA DE ANÁLISIS

ARTISTA	TÍTULO
COMPOSITOR / AUTOR	DISCO
AÑO	DURACIÓN
TONALIDAD	COMPÁS
ESCALAS MODALES	TEMÁTICA LETRA
INSTRUMENTACIÓN	OTROS DATOS DE INTERÉS

RIFF PRINCIPAL



MELODÍA CARACTERÍSTICA



MELODÍA ESTRIBILLO



SECUENCIA ARMÓNICA

Anexo 2. GUIÓN BÁSICO PARA ENTREVISTA

1. ¿Cuándo surge o cuándo llega el heavy metal a España?
2. ¿Es realmente heavy metal o es hard rock?
3. ¿Qué factores propiciaron o influyeron en su aparición?
4. ¿Qué influencias del hard rock y el heavy metal europeos recibió?
5. ¿Y del hard rock y heavy metal americanos?
6. ¿Qué otros estilos han influido en el heavy metal español?
7. ¿Qué características generales tuvo y tiene el heavy metal en España? (música, letras...)
8. ¿Qué grupo/s han sido los pioneros en nuestro país?
9. ¿Si tuvieras que decidirte por uno solo, quién dirías que ha sido el principal?
10. ¿Qué discos son imprescindibles? ¿Si sólo pudieras escoger uno, cuál sería?
11. ¿Qué canciones definieron el estilo? ¿Si sólo pudieras nombrar una, cuál sería?
12. ¿Hubo a principio de los ochenta algún/os tema/s concreto/s o recurrentes a la hora hacer los discos y las canciones? Es decir ¿las letras giran en torno a algún tema concreto (o varios)?
13. ¿Y la música: crees que sigue algún patrón?
14. ¿Ha habido un trasvase claro de influencias entre España y los demás países latinos? Si es así ¿algún país en especial (o varios)?
15. ¿Se podría hablar de autonomías especialmente fructíferas (en cuanto a grupos) en España? Si es así ¿cuáles consideras que están a la cabeza?
16. ¿Se puede hablar de nacionalismo musical en el heavy metal español? Es decir ¿Hay algo que nos diferencia del resto de los países a la hora de hacer heavy metal?
17. ¿Y de regionalismos?
18. ¿Ha habido alguna época de auge? ¿Y de caída?
19. ¿Consideras que hubo una renovación en algún momento? Si es así, ¿cuándo estimas que llegó? ¿Qué cambió?
20. Si existió una renovación ¿Hubo alguna influencia del heavy metal de fuera de España que pudiera propiciar ese cambio? ¿Y de algún otro estilo?
21. ¿Se le dieron al heavy metal español de principios de los ochenta el apoyo y la atención necesarias desde las productoras y compañías discográficas? ¿En qué te basas?
22. ¿Y desde los medios de comunicación? ¿Por qué?
23. ¿Había a principios de los ochenta compañías o sellos que se dedicaran exclusivamente a la producción de heavy metal español? En caso afirmativo ¿cuáles? ¿Qué papel jugaron en el desarrollo de este estilo musical?
24. ¿Se puede encontrar con facilidad información acerca del heavy metal español, bien sea en la prensa, medios de comunicación, libros, trabajos, etc., o por el contrario, dicha información es insuficiente?
25. ¿Qué peculiaridades dirías que diferenciaban el heavy metal español de principios de los ochenta de otros estilos musicales?
26. ¿Qué lo acerca a esos otros estilos?
27. ¿Había colaboración, en la primera mitad de los ochenta, entre los artistas españoles de heavy metal con los de otros estilos?
28. ¿Se puede decir que el heavy metal español conformaba un circuito aparte, o por el contrario circulaba dentro de los cauces habituales del resto de estilos?

- musicales (tanto en lo referente a público, música, letras, como a la producción, distribución y difusión)? ¿Por qué?
29. ¿Cómo era el público del heavy metal en España? ¿Y el que seguía específicamente el heavy metal español? ¿Era numeroso en ambos casos, o escaso?
 30. ¿Cuál dirías que era el perfil de un fan del heavy metal español de la primera mitad de los ochenta? ¿Y el del músico?
 31. ¿Existían, durante los primeros años ochenta, salas o locales específicos para el heavy metal español (tanto para conciertos como para ensayos u ocio)? En caso afirmativo ¿eran suficientes? ¿cuáles fueron los más importantes?
 32. ¿Tuvo acceso el heavy metal español, durante la primera mitad de los ochenta, a otro tipo de salas y/o locales, o por el contrario la existencia de lugares específicos responde a una dificultad de acceso a aquéllas?
 33. El heavy metal en España ¿ha determinado alguna estética propia? ¿Está dirigido a alguna clase social concreta? ¿Proviene de una clase social determinada?
 34. ¿Se le da la importancia suficiente por parte de todos los sectores? Es decir, ¿se le considera tan importante como a otro tipo de música, tanto española como extranjera?
 35. ¿Consiguió el heavy metal español de la primera mitad de los ochenta unos niveles de producción y de sonido equiparables a los del heavy metal extranjero? ¿Hay medios técnicos y humanos suficientes y disponibles en España para ello?
 36. ¿Crees que el heavy metal nacional ha marcado algo importante en la historia de España, tanto musicalmente como en el aspecto socio-cultural?

Sección específica para los artistas

1. ¿Cómo surgió la idea de (grupo)?
2. ¿Qué influencias recibía?
3. ¿Seguía la línea de los grupos “clásicos”, o proponía algo nuevo (en tal caso, cuál es su propuesta)?
4. ¿Cómo definirías el estilo de (grupo)?
5. ¿Qué características musicales tenía el grupo? ¿Seguía algún patrón a la hora de componer?
6. ¿Ha habido algún/os tema/s concreto/s o recurrentes a la hora hacer los discos y las canciones? Es decir ¿las letras giran en torno a algún tema concreto (o varios)?
7. ¿Cómo fue el camino hasta el reconocimiento de (grupo)?
8. ¿Cuáles fueron las principales dificultades hasta ese momento?
9. ¿Consideras que se ha apoyado lo suficiente a (grupo) desde los medios de comunicación, productoras, etc.?
10. ¿Cuál es el disco que ha marcado la vida de (grupo)? ¿Y un tema?
11. ¿La música de (grupo) va dirigida a algún sector concreto de la sociedad? ¿Es producto de alguno de ellos?
12. ¿Cómo es el perfil del seguidor de (grupo)?
13. ¿Y el de los componentes del grupo?
14. ¿Cómo es su relación con los seguidores del grupo?
15. ¿Qué no puede faltar en los conciertos de (grupo)?

16. ¿Cómo se han visto en el panorama musical, tanto en España como en el extranjero?
17. ¿Consideras que (grupo) ha hecho historia en el mundo de la música? ¿Ha influido a los nuevos grupos?